

احتفال واحتفاء آخر

بالمسرح

بقلم : ربيع التحرير

عدد آخر نتابع فيه الحركة المسرحية، وهي متابعات نحس أن الواجب يشدنا إليها، لأن الهاجس الدائم الذي يورق كل مهتم بالثقافة هو المحافظة على السوية الفكرية العالية التي يضطلع بها المسرح، وأن الخطورة كامنة في أن هذا الفن العظيم والمدرسة التي لا يشك أحد في أن تأثيرها مباشر ومستمر، ومن ثم يجب أن لا يترك نهياً لمؤثرات خارجية متحركة سواء كانت تجارية أو غايات أخرى، وأخطرها محاولة تخدير الجماهير وصرفها عن الوعي الدقيق بواقعها الذي يمكن أن تقوم الفنون الدرامية بتجسيده وكشف خفاياه.

من هنا كان احتفالنا بالمسرح نابعا من هذا الواجب الذي لا يحسن، بل لا يجب، التخلي عنه، ونحن بهذا نشارك مثقفي المسرح والفنانين الملتزمين المتمسكين بالوجه المميز للمسرح، والذين إذا تم لقاءهم كان الثراء الفكري حليفاً لهم، وهذا ما لمسناه في المهرجان المسرحي الأول لمجلس التعاون (٢٦ مارس - ٢ إبريل ١٩٨٨ م).

إن ثمة أركاناً ثلاثة قام عليها هذا المهرجان، وحول هذه الأركان عدد كبير من المساهمات الأخرى المهمة والمكملة لها؛ فتجاورت الفائدة والمتعة والغبطة والأمل بنهضة مسرحية تزيل عنها أورام أمراض حاقت بالمرح و ليس هو وحده سبباً لها، ففي حياتنا الاجتماعية والسياسية والثقافية أكثر من سبب، ولكن محاولة زرع شتلة خضراء تبعث على الأمل ولا شك.

إن أول وأهم هذه الأركان هي تلك العروض المتميزة التي تحققها مثل هذه المهرجانات، فالفنان مهما خنفته الظروف فإذا اتاحت له فرصة لكي يقدم أعمالاً فنية يرضاهها، وتحقيق المستوى المنشود، فإنه لا يتردد، وكانت هذه فرصته المتاحة، لهذا جاءت العروض كلها في مستوى يؤكد رغبة الالتزام بتقديم مسرحيات تستحق انتباهها للحركة المسرحية.

لقد شاهدنا خمسة عروض أساسية هي :-

— حكاية لم تروها شهرزاد، (دولة الامارات العربية).

— السوق، (دولة البحرين).

— المستعصم (المملكة العربية السعودية).

— بودرياه، (دولة قطر).

— الثمن، (الكويت).

ورافق هذه العروض عرضان موازيان أولهما للمسرح الكويتي :

(الصحن الطائرة)، والثاني لمسرح الشباب (مصارعة حرة).

سبعة عروض استغرقتها أسبوع المهرجان وشهدها عدد من الفنانين والمثقفين العرب مشاركين، مناقشين، مقومين، فقد كان الركن الثاني متمثلاً بذلك النقاش في الندوات النقدية التطبيقية، وهو نقاش جاد يعقب كل عرض. وفي هذا العدد سنثبت أهم هذه التعليقات، ولا يسعنا هنا إلا أن ننبه إلى أن فعالية المناقشات الحية تفوق المثبت كتابة، فهناك عدد من الملاحظات

المفيدة واللقطات الذكية والتوجيهات الصائبة والمداخلات الجيدة والردود الواعية، هذه وغيرها، أثرها باقي في نفوس المشاركين الذي سيحسون، ولاشك، أن دورهم القيادي مطلوب، بل هو مسؤولية عظيمة يتحملونها إزاء شعوبهم لا يجب أن يتخلوا عنها، ولن يتخلوا بلا ريب.

وقد رافق هذين وصاحبهما، في الوقت نفسه، ندوة فكرية ركزت اهتمامها على موضوع أساسي هو: (الجمهور والمسرح)، وهذه الندوة المستقلة والمتصلة بهذا المهرجان عاجلت موضوعها من خلال ثلاثة محاور هي :

١ - طبيعة المتفرج .

٢ - وسائل الاتصال وتأثيرها على المسرح .

٣ - النقد المسرحي وأثره على المتفرج .

لقد ساهم المثقفون والمهتمون بالفن المسرحي في هذه الندوة وشاركهم المسرحيون العرب . وها نحن ننشر الأبحاث كاملة أو شبه كاملة، في هذا العدد الممتاز والذي نرجو أن يمثل مساهمة متواضعة في تأصيل حركة المسرح العربي وتأكيد دوره، خاصة وأننا نعيش مرحلة أطبق فيها الجهل والتخلف على حياتنا الثقافية والفنية، وتتصاعدت فيها أصوات تحاول أن تنال من هذا الفن الرفيع وترجف بأقوال وآراء ما أنزل الله بها من سلطان، إنما هي تعلّات يقصد منها التحكم في المسيرة الفنية والثقافية وشدها إلى الخلف أو إغراقها في جدل عقيم . من هنا يصبح التأكيد على الجانب المضيء والمشرق من الحركة الفنية في هذا الوقت ضرورياً وملحاً . وهذا ما نحقق فعلاً في هذا المهرجان الذي أصبح له علينا حق التحية والتنويه وها نحن فعلنا، والأمل معقود على أمثاله في قادم الأيام .

«رئيس التحرير»

العروض المسرحية في المهرجان

شيء من
الترايط...

كثير من
التفاوت!

وليد أبو بكر

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

استطاع المهرجان المسرحي الأول لمجلس التعاون لدول الخليج العربية، أن يرسم لنفسه طريقاً جاداً. لا من خلال ندوته الفكرية، الغنية بأبحاثها وحواراتها وحسب. وإنما من خلال نوعية العروض المسرحية التي شاركت فيه. وشكلت أساساً لنشاطاته وللندوات التطبيقية حول هذه النشاطات.

وقد كانت العروض الأساسية التي شاركت في المهرجان، خمسة عروض من خمس دول (تخلفت سلطنة عمان فقط عن المشاركة في العروض). وقد اتسمت هذه العروض الخمسة بجدية طروحاتها، وبالجهد الطيبة المبذولة فيها، لكن ذلك لم يحل

دون وجود تفاوت في بينها، جعل بعضها يتميز بشكل واضح، وترك لبعضها الآخر شرف المحاولة أو التأسيس.

ولعل أبرز ما يجعل هذه العروض - جميعها - جادة، هو ان كل عرض منها كان يحمل قضية هامة يطرحها، على المستوى السياسي العام، او على المستوى الاجتماعي، مما يؤكد فهم القائمين على هذه العروض للمهام التي يفترض في المسرح ان يؤديها لصالح المجتمع وقضاياه الأساسية، حتى وان اخل بهذا الاداء، نقص في التجربة المسرحية في بعض العروض، أو تحاشي لعمق هذا الطرح في عروض اخرى، اختارت العام دون الخاص، او تطرقت الى القضايا مباشرة لا يحتملها الفن المسرحي.

ومما يشير الى (شيء من الوحدة المسرحية) في المنطقة، هذا التشابه في اختيار مادة العروض المشاركة. وهو اختيار استند في معظمه على استلهام التراث - في الحكاية المسرحية - أو ما يشبه التراث. وكان هذا الاختيار عربيا عاما في بعض العروض، فمسرحية (المستعصم) التي قدمتها المملكة العربية السعودية تستلهم التاريخ العربي في واحدة من أسوأ فتراته، هي فترة الزحف المغولي على الأرض العربية، ومسرحية (السوق) التي قدمتها دولة البحرين، تستلهم كتابات عربية.. من التراث. عن عصر مشابه من عصور بغداد، وهو عصر انتشر فيه الظلم والفقر والكديّة، كما ولدت الثورات ايضا، فبدت المسرحية وكأنها مقدمة تاريخية واجتماعية لما وصلت اليه الحال بعد ذلك في مسرحية (المستعصم)، التي تشير الى فترة سقوط بغداد، وسقوط الخلافة العربية فيها.

أما مسرحية دولة الامارات العربية المتحدة (حكاية لم تروها شهرزاد) فقد كتبت على غرار التراث العربي الفولكلوري، واذا كانت تحمل في عنوانها ما يشير الى تأثرها بألف ليلة وليلة، فإن وقائعها تقترب - في الشكل - مما هو مستلهم من التاريخ، وان لم يكن تاريخا حقيقيا، بل هي تقترب كثيرا في مادتها - بشكل موح - الى ما قالته المسرحيتان السابقتان، وان كانت تنتهي بموقف أكثر تفاؤلا منهما، وربما أكثر قدرة على الاسقاط المعاصر.

ولم تشذ مسرحية قطر (بودرياه) عن التوجه الى التراث، ولكنها اختارت تراثا خليجيا أقرب الى الزمن المعاصر، وهو تراث البحر، والعلاقات التي كانت تسود المجتمع من خلال ارتباطه به. وخاصة تلك العلاقات الاقتصادية بين صاحب رأس المال (الطواش أو النوخذة) والناس العاملين من خلال ما له (من البحارة والغاصة). دون أن تترك المشاهد بعيدا عن طرح أسئلته حول علاقات العصر.

وهذه المسرحيات الأربع مؤلفة. ثلاث منها كتبت بأقلام من الدول التي قدمتها. وواحدة جاءت كاختيار من كاتب عربي، يستطيع ان يطرح في تأليفه اسئلة تطال الوطن العربي، في أي جزء منه. أما العرض الخامس، وهو عرض دولة الكويت (الثلث) فهو في الأصل من تأليف أجنبي (آرثر ميلر) ولكن إعادة كتابته لم تكن مجرد ترجمة، وإنما كانت تطويرا جعله يناسب الواقع الذي يقدم فيه، وجعله أيضا قريبا من علاقات اقرب زمنيا، هي تلك العلاقات التي تحولت من علاقات حياة البحر، الى علاقات الحياة التي تلتها، بعد تدفق الثروة النفطية، وقدرة بعض الفئات على الاستفادة منها، دون فئات أخرى قريبة، بسبب تعقد الظروف حولها. وإذا كانت هذه المسرحية تنسب الى المسرح الذي يهتم بالقضايا الاجتماعية - فهي تقدم صورة لتغير العلاقات العائلية مع تغير الظروف الاقتصادية - الا أن ذلك لا يحرمها من الانتساب الى الجو العام الذي ساد الأعمال المسرحية الأخرى، وهو الجو التراثي، وان كان ذلك بدرجة أقل من غيرها، لأن (الماضي) الذي قدمته المسرحية، وتمسكت به كان قريبا.

ولاشك أن هذا (الجو التراثي) كان مؤثرا في الطروحات الفكرية التي قدمتها الأعمال المسرحية، فلم يكن غريبا ان يكون (نظام الحكم) وعلاقاته (بالرعية). هو موضوع المسرحيات التراثية الثلاث، بينما كان ابتعاد المسرحيتين الأخريين عن التراث بمعناه الماضي، سببا في تحول الموضوع الى (النظام الاجتماعي، الاقتصادي). وهو نظام له سطوته، وله ثباته أيضا، ولا يختلف كثيراً عن (نظام الحكم) إن لم يكن جزءاً منه.

إن اختيار «المادة» التي تشكلت منها العروض، كان في الوقت ذاته اختياراً للموضوع الذي تطرحه، وهذا ما طبع الأعمال المسرحية بطابع الجدية، وهو الطابع الذي نجح المهرجان كله في أن يلتزم به إلى حد كبير، في كل تفاصيله.

فإلى أي مدى نجحت الأعمال المسرحية المشاركة في تقديم العروض المسرحية، بالأشكال الفنية التي تناسبها كعروض قادرة على توصيل مقولاتها؟

للإجابة على هذا السؤال. لابد من العودة إلى هذه العروض، بشيء من التفصيل.

المستعصم

لا يمكن النظر إلى مسرحية (المستعصم) إلا كمحاولة جديدة لهذا المسرح الذي يحاول البحث عن ولادة حقيقية له، وسط المعوقات العامة للمسرح العربي ككل، والمعوقات الخاصة بالمسرح السعودي، التي تكافح فرق الجمعية الثقافية السعودية لتجاوزها.

وهذه المحاولة. التي قام بتأليفها (أحمد الديبشي) وأخرجها سمعان العاني، لا تستطيع أن تشكل خطوة فنية صحيحة، حتى وإن شكلت خطوة في الحضور، وفي النية الصحيحة لإيجاد مسرح.

لقد اختار المؤلف مادته من التاريخ، ولكن لم يقطع هذه المادة للعرض المسرحي، فبدأ هذا العرض وكأنه قراءة في كتاب، ومع ذلك فإن المحاولات الإخراجية غير الواعية، خلقت في هذه القراءة تعقيدات ليس لها مبررها، ولا تشير إلى أن هناك وعياً بما يجب أن تكون عليه الخطوات المسرحية الأولى، حتى يؤكد المسرح وجوده، من بساطة ووضوح توجه، يضع الركائز الأساسية للمسرح، قل أن يبدأ في القفز عن واقعه، في محاولة غير ناجحة للإيهام بنضج مسرحي ما.

ويبدو أن العقلية الإخراجية التي أدارت العمل، ساهمت في تأكيد التأليف المتقطع، مع أن واجبها الحقيقي هو الربط لا التقطيع.

ولعل أكبر خلل حاولته المسرحية هو انها ارادت ان تقول كل شيء مرة واحدة، من بدء التاريخ الاسلامي، حتى ثورة الحجاز، وهو أمر (ملحمي) لا تستطيع البدايات التي تتلمس طريقها الى المسرح ان تقول به، حتى وان استعانت بالسنيما والفيديو والشعر.

لقد عرضت المسرحية مجموعة من الجزئيات التاريخية الكثيرة، ولكنها لم تحسن التعامل مع أي منها، كما انها لم تحسن الربط بينها، مما جعل كثيرا من الجهود المبذولة في العرض، ضائعة تماما.

ولو استطاعت المسرحية ان تركز جهدها في جزئية واحدة، هي الجزئية الأساسية في العرض، لكان اقترابها من النجاح يحمل احتمالات اكبر، خاصة لو تعلقت هذه الجزئية بصورة لما حدث في أواخر أيام الخلافة العباسية وفصلت في واقع. هذه الخلافة، وانشغالها عن الناس، وعن الشعبويين الذين يتأمرن عليها. ويمهدون لدخول المغول الى بغداد، واذلال الخليفة العباسي الذي انشغل باللهو عن الحكم، وعن مواجهة العدو الغازي. بينما يهرب ولده. ليكون جنديا محاربا مع المماليك، وهم ينتصرون على المغول، ليبقى بعد ذلك جنديا يتوالد في التاريخ العربي، ويحارب اعداء العرب.

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

ولم يكن طول الزمن الذي اختاره العرض مادة له هو الخلل الوحيد في المسرحية، بل كانت هناك أوليات اخرى، لم يستطع ان يتعامل معها، فالديكور لم يكن مريحا (رغم جماله في حد ذاته)، فكان معيقا للممثلين، ولا يناسب العرض، خاصة بثباته الكامل، رغم التغير الطويل في الزمن. وهو لم يؤد وظيفة حقيقية في العرض.

أما أداء الممثلين، فلم يكن فيه ما يوحي بأنهم تدربوا على شيء من الأداء المسرحي الصحيح - وهذه وظيفة المخرج - لأن كل ما فعلوه لم يخرج عن الأداء الخطابي، الذي لا يضيف شيئا الى العرض المسرحي، ان لم نقل انه يضعفه.

وليس هناك شك في ان النية متوفرة لدى الشباب السعودي للحاق بركب

المسرح في الوطن العربي على الأقل ، وهذه النية كانت واضحة في الجهود التي قدمت ، والتي شاركت فيها اعداد كبيرة من الممثلين والفنيين ، وهي جهود لا تخفى ، من خلال ما يطرحه العرض من مضامين تشير الى قوة الدعوة الاسلامية . حين تكون صادقة ، الى الضعف الذي يسود الأمة ، ويطمع فيها اعداءها ، حين يتلهى الحاكم بحياته الخاصة ، وينسى امور الحكم ، والناس الذين يحكمهم . لكن هذه النية لا تستطيع ان تقول شيئاً مسرحياً ، اذا لم تستند الى الاساسيات المسرحية ، المتوفرة في اية ثقافة مسرحية . وهذه الاساسيات هي وحدها القادرة على قيادة الخطوة الأولى ، وكل الخطوات ، من أجل تحقيق النية في تأسيس مسرحي حقيقي .

حكاية لم تروها شهرزاد

(حكاية لم تروها شهرزاد) هي المسرحية التي شاركت بها فرقة مسرح الامارات القومي ، من تأليف عبد الرحمن الصالح ، وإخراج اسماعيل عبدالله ، وهي مسرحية مثل سابقتها ، تملك النية الطيبة في ان تقول شيئاً ، وأن تقدمه من خلال شكل مقبول ، لكن (العفوية) التي تميزت بها ، في التأليف وفي الاخراج . لم تقدم لها الأدوات التي تمكنها من أن تقول ذلك مسرحياً .

<http://Archivebeta.Sakhrif.com>

شهرزاد ، التي تنزل من على بعد مشهد غنائي قصير ، تبدأ الرواية ثم تختفي ، ليحل التمثيل محل ما ترويّه . وظهور شهرزاد ، في البداية ، وفي عنوان المسرحية ، كان يوحي بأنها ستظهر كثيراً ، وبأنها ستكون جزءاً من تقطيع المشاهد المسرحية ، لكن ذلك لم يحدث ، فقد ظهر بعدها مجموعة من الانتهازيين في قصر السلطان ، وهم يحاولون تسير الأمور لصالحهم ، لنعرف ان ابن عم السلطان كان يحكم بديلا عنه ، حتى وافق السلطان ، على الزواج من ابنة عمه ، وحصل على عرش والده ، ليقوم ابن عمه بالتأمر عليه ، حتى يستعيد العرش .

والصراع الذي تقدمه المسرحية له طرفان يقود كلا منهما سلطان ابن سلطان : فالسلطان الشرعي . يحاول ان يكون خيراً ، بعد ان عاد إليه ميراثه ، وذلك بأن

يتعرف على شعبه عن قرب ، وان يشكل لنفسه من هذا الشعب نوعا من الحماية ضد المؤامرات التي لا يستطيع ان يواجهها داخل قصره ، حيث لا يجد من يقف معه الا خادمه ، وكاتب بيت ماله ، الخائف المتردد .

لكن الحياة الاجتماعية للشقيقين لم تكن متوافقة مع الحياة المادية والوظيفية ، فالصغير ، المرتبط بالماضي ، حافظ على تماسك عائلته ، وتعليم اولاده ، بينما انتهى الكبير الى الوحدة ، بعد طلاق زوجته ، والى الخلل النفسي أيضا ، واللقاء الذي يتم بين الأخوين فيه محاولتان للتوازن : من وجهة نظر الصغير ، محاولة لاعادة العلاقة الأخوية المفترضة ، ومن ناحية الكبير ، محاولة للبحث عن براءة تامة ، لكل سلوكه الماضي ، حتى دون بادرة واضحة للتخلي عن هذا السلوك . ويتحول اللقاء الى نوع من الكشف ، والمحاكمة ، التي تنصب على الماضي ، ممثلا بالأب ، الذي بدا خلال الحوار وكأنه السبب الوحيد فيما حدث للأخ الصغير ، وهو امر يقاومه هذا الأخ ، بسبب تمسكه بقيم الماضي ، وإحساسه بأن الروابط فيه ، أقوى من روابط الحاضر ، التي باعدت بين الأخوين لربع قرن من الزمان .

إن دوافع الأخوين معقدة : فالصغير متوازن ، لكن توازنه يهتز . مع ما يفاجأ به من سلوك والده ، ومع ما يواجهه من ضغوط زوجته ، والكبير فقد توازنه بعد ان اصيب بانهيار ، وفقد صلته بأولاده ، وجاء يبحث عن التوازن ، ولم يستطع الوصول إليه .

ويمثل السمسار هذا النوع من المآزق الذي فرضه الزمن : انه يعيش تناقضا بين حنينه الى الماضي ، وإحساسه بقيمة الاثاث الذي جاء لشرائه - المادية والمعنوية - وبين حس التاجر الذي لا يرغب في ان يقدم سعرا كبيرا ، فيبدو تناقضه كصورة للواقع ، على المستوى العاطفي على الأقل .

والمرحبة كلها حوار ، ولكنه حوار كاشف للماضي ، ولللاقات ، ولدواخل الذات عند كل شخصية ، لدرجة ان الحوار نفسه قادر على ان يعوّض الحدث المسرحي ، ويوحى بالصراع الذي كان خفيا ، ولم تظهر الا نتائجه الواضحة ، وهي

نتائج كان الأخ الصغير - الذي يعمل شرطيا - يعترضها، ويتخذ منها سندا لواقعه . لكن هذا السند ينهار، حينها يكتشف ان «تضحيته» كانت ثمنا للاثي، ومع ذلك فإن ثقته بنفسه لم تهتز، فالتضحية كانت اختيارا ذاتيا، وهو يرفض أن يستبدله، كما يرفض الاحساس بالندم تجاه محصلته .

ولأن (التمن) مسرحية حوار، لا أحداث حقيقية فيها سوى الذكريات، فإنها مسرحية صعبة على الاخراج، لأن الحوار الطويل يصعب تخليصه من الرتابة، الا اذا كان المخرج قادرا على كسرهما، من خلال لحظات التوتر. وقد استخدم المخرج هذا الأسلوب في بعض المشاهد، كان اهمها مشهد هجوم الاخ الكبير على الصغير، لكن المخرج لم يستغل كل الفرص المتاحة في النص لمثل ذلك، خاصة فرصة دخول الأخ الكبير، وإحساسه بوجود الزوجة - وهي ابنة عمه - التي ربما كانت تناسبه - حسب سنها وتطلعاتها - أكثر مما تناسب أخاه. ومنها مشهد السمسار وهو يزيد السعر، ومشهد اكتشاف الصغير ان والده لم يكن معدما، ومشهد الكشف عما حصل للكبير من طلاق وانهار، وهي كلها مشاهد مرت عابرة، كحوار قوي وحسب، دون ان يعمل الاخراج على إبرازها.

ARCHIVE
<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

أما جمالية الديكور وكثافته فقد ظلت متحفية، كمشهد ثابت، لم توظف قطعه الا قليلا، ولذلك فقد الديكور وجوده بالتعود.

ولعل ابرز ما استند عليه العرض هو أداء الممثلين الذي مال الى البساطة، والتنوع عند ثلاثة ممثلين: كنعان حمد وابراهيم الصلال وسعاد حسين، بينما كان أداء جاسم النبهان مختلفا في نبرته، مناسبا لاختلاف شخصيته عن الآخرين.

لقد كان عرض (التمن) واحدا من العروض الجيدة في المهرجان: كانت اعادة الكتابة فيه قريبة من التأليف، وكان الاخراج يقاوم رتابة الحوار بقدر ما اتيح له من الوقت، ومن الطاقة الادائية لمثليه الجيدين ايضا.

هذه المسرحية التي كتبها وأخرجها حمد الريمحي لفرقة مسرح السد القطرية هي احدى العلامات الهامة في المهرجان، لأنها يمكن أن تعتبر أكثر عروضه تكاملاً، فهي تملك قوتها المسرحية على المستوى الفني، وتملك ايضاً ما تقوله، على مستوى المضمون، كما انها تشير الى سمة التطور المتصل، الذي يأتي في كل عرض جديد بخطوة جديدة الى الأمام.

وبالرغم من أن فكرة الوحش الذي يهدد مدينة ما، من الافكار التي طرحها المسرح كثيراً، الا أن المؤلف - المخرج - استطاع أن يطورها، وأن يطوعها لمدينته التي تعيش أمام البحر، وتبني علاقاتها من خلال العمل الوحيد الذي تتقنه: الغوص على اللؤلؤ.

وبالرغم من أن مثل هذه العلاقات قد استغلت في أعمال مسرحية خليجية كثيرة، استوحت حياة البحر. الا ان مسرحية (بودرياه) استطاعت أن تقدم نفسها من خلال طرح جديد لهذه العلاقات، تجاوز كثيراً ما طرحته المسرحيات السابقة، في فهم هذه العلاقات.

إن الصراع في المسرحية يدور بين طبقتين من طبقات المجتمع، لكل واحدة منها صفاتها، لكن دون حسم مطلق. فالنوخذة هو ثري المدينة، الذي يتحكم في كل شيء، من خلال تحكمه بأرزاق الناس، الذين يعملون في معظمهم لديه، أو تحت ظله وهو يلجأ إلى أساليب متنوعة من الاستغلال، حتى يثقل كاهل الناس بالديون، فلا يستطيع أحد أن يتمرد. وحين يشعر ببوادر مثل هذا التمرد، لدى بعض الناس، يستغل خرافة (بودرياه)، وحش البحر الذي يهاجم الغاصة، فيتوقف الناس عن العمل، ويعيشون بالديون التي تراكمت، فتزيده بهم تحكماً.

وتتميز هذه المسرحية بالوعي الكامل للمسألة الطبقية التي تطرحها، دون تشنج، فإذا كان هناك تحديد لطبقتين، فإنه ليس حاداً، وإنما يسمح بالتفاوت داخل الطبقة الواحدة، ففي الطبقة العليا هناك أثرياء، لكنهم ليسوا جميعاً بالثراء ذاته، ولا

في الموقع ذاته داخل طبقتهم أو فئتهم الاجتماعية . . الاقتصادية . وهذا تفاوت واقعي تماما، وهو واقعي ايضا داخل الطبقة الفقيرة، فهناك بين الغاصة والبحارة من هو خاضع ومن له كبرياء تحفزه على التمرد، إضافة الى أصحاب الأعمال الصغيرة الذين يكون خضوعهم اجتماعيا . كما ان الاستجابة للضغوط التي تقع على الناس . تتفاوت أيضا: فهناك من يستسلم ويقبل بأي شيء، وهناك من يختار أن يكون خادما لمصالح النوخذة، وهناك من يقاوم الى حدود معينة، وهناك أيضا من يستمر في المقاومة حتى النهاية .

وقد أدار المؤلف - المخرج صراع المسرحية الاجتماعي، عبر الواقع الاقتصادي للناس، بذكاء وتشويق، فكان مباشرا في مشهد الافتتاح، حين قدم صورة للنوخذة المتحكم، توحى بالواقع كله . فالنوخذة يجلس فوق مستوى الناس، ويمسك بيده (السكان)، الذي يوجه به السفينة، ويقع صندوق المال فوقه مشدودا اليه، بينما الآخرون مربوطون بحبال تبدأ من يده، وقد ارتدوا ما يوحي بأنهم نوع من القطيع .

وقد استخدم المؤلف - المخرج بعد ذلك عدة خيوط للصراع، كانت بعيدة عن المباشرة، بعد أن قدم المفتاح الأساسي لعرضه، ومعظم هذه الخيوط تبدأ من الأعياب يقوم بها النوخذة، للسيطرة على الجميع، بمن فيهم من يتنافسون في الموقع من طبقته، وأن كانت هذه الأعياب مناسبة لمن توجه إليه . فالمنافس يوحي إليه بأنه سارق، فيتخرج من المعارضة أو التطاول، وغياب المقاوم الأساسي، ينسب إلى بودرياه، مما يحرم البحارة من عملهم، ويضطرهم إلى الاستدانة من النوخذة، البذي يبدى طيبة شديدة تستكمل مستلزمات خضوعهم له!

لكن عودة الرجل الغائب تهدد بكشف الأعياب النوخذة، فيلجأ إلى محاولة القتل - عبر أيدي الآخرين - بعد أن أحس بأن الغائب العائد مصر على كشف الخرافة والنزول الى البحر .

ويضاعف النوخذة من ألعبيه بعد الفشل الأول، فيزعم أن الغائب العائد جاء معه بالمرض، فيعمل الناس، من أهله ومن طبقته، على ترحيله .

لقد كان العرض جميلا، ولكن بعض المفوات طالته أيضا، كان منها عدم التفاته الى الزمن بالشكل المنطقي الضروري، فكان هذا الزمن يمر، دون إحساس بمروره، أو حساب لذلك.

كما أن بعض الأحداث لم تملك ما يكفي من تبريرها، فالزوجة لم تصب بالجنون بعد الغياب الأول لزوجها، وأصيبت - بشكل مفتعل - بعد الغياب الثاني، ثم عاد إليها العقل - بغير منطق - مع عودته. كما أن ثروة الغائب العائد غير مبررة أيضا، إذا حسبت من خلال الزمن الذي غاب فيه. أما الغناء، فهو رغم جماله لم يكن سوى شرح للأحداث التي تجري، دون أن يدخل في لحمة المسرحية. وقد تكرر في العرض أكثر مما يحتمله العرض، خاصة وأنه حافظ على مكانه، فوق اللسان الذي امتد داخل الصالة، دون أي مبرر لوجوده. وهذا يوصل إلى إشارة حول استخدام المكان في المسرحية، فقد ظل هذا المكان ثابتا، وبديكور ثابت، موزع في ثلاث كتل، يتم تبادل المشاهد فيها بسرعة - فهي مشاهد قصيرة جدا - مما أحال تكرار الدخول والخروج الى نوع من العبء على العمل، خاصة وأن كل الشخصيات كانت تدخل وتخرج معا.

ورغم كل ذلك، فإن محصلة العرض جيدة جدا، خاصة وإن مثليه كانوا على وعي تام بما يقدمونه، وكان هناك توازن واضح في أدائهم، الذي تميزت فيه هدى سلطان بأدائها الحي والكوميدي الناجح والخاص أيضا.

إن الذي ميّز هذا العرض هو بناؤه الدرامي المتناسك، ومقولته الشديدة الأهمية، التي طرحت فكرة إعادة توزيع العلاقات الاقتصادية من خلال تساوي الحصص بين العاملين على ظهر السفينة، والتي أكدت في انطباع يبقى لدى المشاهد، أن (بودرياه) لم يمت مع حياة البحر التي مضت، وإن العمل على مقاومته لا يجوز أن يموت.

لقد كانت حصيلة العروض المسرحية المشاركة نوعا من التأكيد على أهمية إقامة مهرجان مسرحي لدول الخليج العربية، وهي بالتالي دعوة الى ضرورة استمراره،

لأن مثل هذا المهرجان كفيف بتطوير التاج المسرحي في المنطقة، حتى يستطيع القيام بمهمته في خدمة المجتمع، وفي ردد الحركة المسرحية العربية بمسرح له خصوصيته التي تشكل إضافة نوعية الى هذه الحركة، لابد من أن تكون موجودة.

أما طرف الصراع الثاني، فهو ابن العم، شقيق الزوجة، السلطان السابق بالنيابة، الذي تأثرت مكانته بعوده (الملك) الى وريثه الشرعي في إطار صفقة طريفة (الزواج من ابنة العم)، ومع هذا الطرف يقف كل الذين تأثروا من (تغير الوضع السابق) ولذلك يتآمرون على السلطان الجديد، وعلى من يقفون معه، وهم الشعب كله، افتراضا، وهو شعب تعرض لظلمهم من قبل، ويريد الخلاص.

كيف يتصرف (السلطان الشرعي) الذي وضعت المسرحية شعبه إلى جانبه؟ انه يختار أن يترك القصر، بعد أن أحس بأن المتآمرين وصلوا إليه (على شكل التتار). ويختفي في بيت خادمه، وبذلك يتحقق للمتآمرين ما ارادوا، وهو فصل السلطان عن شعبه، ويصبح زعيمهم سلطانا بديلا.

إن تقديم (السلطان الصالح) بهذا الشكل الهروبي لا يساويه في المسرحية الا تقديم شعبه بشكل انهزامي، يخضع من خلاله لكل ما يطالب به الحكام الجدد، مهما كان متعسفا، لكن صوتا وحيدا هو الذي يعلو، وهو صوت المرأة التي توصف بأنها (عاصية)، وهي المرأة التي تستمر في الرفض والمقاومة، فترفض أن يسلم الناس الى السلطان الظالم بيوتها منحهم اياها السلطان العادل بديلة للبيوت التي هدمها ابن عمه. وهي المرأة التي تكتشف مكان السلطان، وتكشف له نفسه بالحوار وتتهمه بالجن، حتى يفيق، ويفهم ان الشعب معه، حين يبدأ خطواته الصحيحة من اجل تصحيح الامور، وهو ما يقرره بالفعل، ويحاور الشعب، ويصبح قائد ثورته ضد الظلم.

واذا كانت المسرحية قد حاولت ان تخلق منطقة الخاص، فإن مثل هذا المنطق لا يستطيع ان يكون مقنعا، لأن تحديد طرفي الصراع ليس كذلك: فالسلطان ابن السلطان لم يقدم بشكل يجعله مؤهلا لقيادة الناس: فلا ظروف نشأته ولا قبوله

لصفقة زواج من أجل الوصول الى الحكم يمكن ان تجعل منه قائدا شعبيا. كما ان تعبيره عن ضيقه من تدخلات ابن عمه يمكن ان يوضع في باب الرغبة في الاستئثار بالحكم. واحسانه الى الناس، يمكن ان يفسر كصدقة، لأن سلوكه العام، وضعفه، لا يتسجمان مع الصفات القيادية المطلوبة ايضا، ولا يستطيعان ان يقنعا الناس بقبوله قائدا، دون كل الناس الآخرين. لأن احتمالات هذا القبول قد لا تحيى في صالح طموحاتهم الواضحة تماما من خلال (عاصية).

لكن هذا الخلل الأساسي في تركيبة الطرفين المتصارعين، وان أخل كثيرا بالمسرحية، الا انه لم يجرمها من بعض ملامح النجاح التي اتسمت بها، خاصة في بناء بعض الشخصيات، وفي تشكيل بعض المشاهد. فالمرأة العاصية الراضة نجحت - كشخصية - في أن تكون تعبيرا عن صوت الرعية، ومثلت هذا التعبير بأنها لا تخاف. كما ان شخصية المفتي، الذي يسخر موقعه لتبرير كل ما يفعله الحكام الظالمون، بدت منسجمة مع نفسها، وموضوعية.

أما أهم مشاهد المسرحية، فكان مشهد الرجل الذي كان يتعرض للتعذيب على أيدي رجال السلطان الظالم، بينما كان الناس يدورون حوله، يدعون الله أن يرفع عنه الظلم، رغم قدرتهم على أن يساهموا في ذلك. وهو مشهد يوحي بشكل جيد، وبسخرية حادة ايضا بما يجري داخل الارض العربية المحتلة الان، حيث يتعرض الناس لكل الوان القهر، فيتحملونه ويقاومونه، بينما تقف الأمة من حولهم وتدعو لهم بالنصر، وهي قادرة على ان تفعل الكثير من أجلهم.

وكانت مشاهد أخرى مؤهلة لأن تكون ببلاغة هذا المشهد في التعبير، مثل مشهد السلطان وهو يحس بأنه أصبح حبيس التقارير - وهو بعيد عن الاحتكاك بالناس - ولكن المشهد لم يأخذ حقه من العناية الاخراجية، التي لم تؤكد تواجدها الحقيقي في العرض، بشكل يعطيه الوحدة والتناسق، مما يشير الى غياب للرؤية الاخراجية تسبب في استخدام عفوي للاضاءة، وللأدوات المسرحية، دون ان يشير ذلك الى وظيفة مسرحية لها.

كما كان هناك استخدام لبعض المشاهد الساذجة، يهدف الى الايحاء بما هو أكبر منها، من تصوير لحالة الظلم والاستغلال، مثل مشهد البحث عن فأر في القصر، أو فرض نقش موحد للحناء لدى النساء، فمثل هذه الأحداث الصغيرة لا تستطيع ان توحى بحجم الظلم الكبير - حتى وان قدمت بشكل كوميدى - بينما يستطيع مشهد مصادرة الحمار، لازدواجية وظيفة صاحبه، ان يوصل مثل هذا المفهوم.

ولعل إشارة الى (تقسيم) العرض الى فصلين توحى بعفوية العمل كله، فقد احتل الفصل الأول مساحة زمنية كبيرة جدا، وكان يفتقر الى الاحداث الحيوية، بينما ثم تكتيف الفصل الثاني في دقائق معدودة، وكان حيا وأكثر ايجابية من سابقة.

السوق

قدمت فرقة مسرح (أوال) البحرانية هذه المسرحية التي اعدّها قاسم محمد (الذي سبق أن أخرجها في بغداد ايضا) واخرجها خليفة العريفي . وهي مسرحية تراثية، كانت احدى مراحل بحث معدها عن مسرح فرجة يستند الى تقاليد عربية خالصة، وحققت حين عرضها نجاحا كبيرا.

المسرحية - كنص - تتطرق الى تفاوت سبل المعيشة بين الناس في بغداد، عبر ما وصلنا عن ذلك من حكايات وطرائف سجلتها الاقلام في كتب معروفة، كبخلاء الجاحظ، ومقامات بديع الزمان، وغيرها، والمسرحية هي مجموعة من هذه الحكايات تدور حول الأثرياء والفقراء، والبخلاء والشحاذين والслаطين والثوار من العيارين . وهي تركز على بعض هذه الفئات، خاصة من الطفيليين والبخلاء .

وقد نجحت الفرقة في تحويل النص الى عرض يعتمد الفرجة اساسا، وذلك من خلال تنويع الحكايات، وربطها بشكل تشويقي . واستخدام الديكور القابل للحركة والتنوع، والقادر على تأدية وظائف متعددة، مما أعطى العرض جمالياته الخاصة . لكن كل ذلك لم يجعله يفلت من التطويل، رغم الاختصار الذي طاله بعد عرضه في مهرجان بغداد المسرحي الأول، وذلك لأن هذا الاختصار لحق ببعض

المشاهد، لكنه لم يلحق بالسرد الذي يأخذ حجما كبيرا في النص، على شكل حوار أو رواية أو توثيق.

وقد برزت في العرض بضع حكايات أساسية، تم تطعيمها بحكايات صغيرة توزعت فيه، فساعدت على تنويعه وهي تقدم شيئا من الشعر والغناء والطرفة والحكمة، بشكل يتجه الى اسلوب الحكواتي ويحقق نجاحا واضحا. لكن بعض الحكايات التي (أبرزت) لم تكن جميعها تستحق الحيز الزمني الكبير الذي خصص لها. خاصة تلك الحكاية الممتدة عن الطفيليين مع البخيل، التي جمدت الحركة، ولم يكن ما تقوله، مما يريد العرض ان يقوله، بالحجم الذي أخذته.

ان العرض، في محصلته النهائية، يهدف الى تقديم صورتين متناقضتين للحياة في (بغداد الأزل بين الجدد والهزل): الأولى هي صورة (عامة الناس) من الفقراء، الذين يعيشون حياة الكفاف، ويتخذ بعضهم كثيرا من السبل للتحايل من أجل لقمة العيش، والثانية هي صورة الأثرياء والبخلاء والمتسلطين، ممن يستغلون الفئة الأولى ابشع استغلال، ثم تكون محصلة هذا التناقض - الذي لا يولد الا الظلم - جماعة جديدة ثائرة، حملت لقب العيارين، تعمل سرا لمقاومة الظلم، ورفعته عن حياة الناس.

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

ولأن العرض ركز على غير هذه الفئة من الفقراء، وأطال في ذلك، خاصة من خلال المواقف الطريفة، فإن مقولته الأساسية حول مقاومة الظلم لم تستطع ان تصل الى الوضوح الذي تستحقه، فشخصية (العيار) الايجابية، الوحيدة، ضاعت بين هذا العدد الكبير من الشخصيات المرسومة بشكل أكثر دقة، كما ان الحدث الذي كان سببا في تولد أفكار العيارين، كاد ينسى في زحمة الأحداث، وهو وفاة أحد العامة تحت أقدام فيلة السلطان، وهو يدافع عن بيته، وصراخ زوجته في جنود السلطان، كأول صوت حقيقي يحتاج، ولا يكاد المشاهد يتذكر هذا الحدث الهام، الا عندما يرى ابن ذلك الرجل، وقد كبر، وجاء يتصل بالعيار، طالبا الانضمام الى «حركته»، مما يشير الى ان هذه المقاومة مازالت قائمة وتنمو.

ومن الواضح ان التزام المخرج بما كتبه المعد كان سببا في عدم تصرفه بالنص بشكل أساسي - الا من خلال تطعيمه ببعض اللهجة المحلية والمواويل - - وهو التزام يجيء نتيجة تأثر المخرج بصاحب النص ، كمخرج أيضا (وهو تأثر يعترف به) ، ومع ذلك . فقد كانت لهذا المخرج خصوصيته التي لا تخفى في العرض الذي قدمه ، وقد ظهرت هذه الخصوصية في مجموعة من الايجابيات التي امتلأ بها العرض ، لعل أهمها ذلك الأداء المتميز لمجموعة مثليه (خاصة عبدالله ملك واحمد عيسى) والانسجام الواضح بينهم ، اضافة الى التنوع غير المفتعل في اساليب الاداء الصوتي والحركي ، والى التحريك السلس لقطع الديكور من اجل الوصول الى التشكيلات المناسبة لكل مشهد .

عرض مسرح (أوال) من العروض الجيدة في المهرجان ، والتي تؤكد أن حركة المسرح في البحرين تتحرك بوعي ، وتخطو خطواتها الى الأمام بثبات .



التمن

هي المسرحية التي أعادت عبد العزيز السريع الى الكتابة (معدا هذه المرة) في قضايا اجتماعية ، لا تختلف في أساسها عما سبق ان طرحه في مسرحياته المؤلفة ، ثم أتاحت تعاوننا بينه وبين فؤاد الشطي ، مخرجا ، لأول مرة .

الاتساع الكبير على خشبة المسرح هو الذي يستقبل المشاهد مع دخوله الى الصالة ، لكنه اتساع مليء بقطع الديكور الموزعة بشكل متناسق ، يتوافق مع اسلوب الحياة القديم في توزيع ما هو مستعمل وما هو مركون في الزوايا والقطع من اثاث نادر وجميل ، فيه اساسيات البيت المتوسط اوائل الخمسينات - تقديراً - وهو مثير للذكريات وللارتباط بالماضي الذي تغيرت ادواته بشكل كلي ، كما تغيرت اشكال بيوته التي كانت منفتحة على السماء .

حينما يبدأ الفعل المسرحي ، يكتشف المتفرج ان الديكور (الذي صممه سعود الفرج) بشكل جمالي وحسب ، أضافت إليه موسيقى غنام الديكان جمالا اضافيا ،

متناسقا مع اضاءة الافتتاح، لكن كل ذلك لم يستخدم في الحدث المسرحي بعد ذلك، الا قليلا.

الحدث. في ملخصه، هو تحليل للعلاقات الاجتماعية التي تهشمت، ومحاولة للوصول الى نوع من التوازن او الهدنة في هذه العلاقات، بين شقيقتين، ومن خلال أربع شخصيات: الزوجة والسّمسار اضافة الى الشقيقتين..

يدور الحدث حول الاثاث الباقي في منزل العائلة، وهو آخر رابط يمكن ان يلتقي حوله الشقيقتان، بعد فراق طويل، خلق بين شخصيتيهما تناقضا حاداً: فالشقيق الصغير، بدأ حياته العملية مبكرا، وسط الظروف التي فرضت عليه ان يترك دراسته، وهي ظروف تدخل فيها رغبة الأب، وظهوره بمظهر الذي لا يملك. ولذلك ظلت الحالة الوظيفية لهذا الشقيق - الذي كبر - متواضعة جدا، ولا تناسب الطموحات المادية للزوجة، بينما كانت فرصة الاخ الكبير كبيرة، فتعلم، وتساعد وظيفيا الى اعلى المستويات.



حتى لا يصبح مسرحنا مجرد مهرجانات!



د. علي شلش

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

كان المهرجان المسرحي الأول لدول مجلس التعاون الخليجي فرصة - لاشك في قيمتها - لتبادل الخبرة والرأي حول الكثير من الأمور، بين العديد من رجال المسرح العرب، من الخليج إلى المحيط. وقد سعدت كثيرا بهذه الفرصة، ويسعدني أكثر ألا تفوت دون أن نضع تصوراً - ولو عاماً - للحالة التي وصل إليها المسرح العربي اليوم، وهي حالة أقل ما يقال فيها إنها مزرية. وهذا ما سنحاول أن نلقي عليه الضوء، منطلقين من البحوث النظرية والعروض العملية التي شهدتها أيام المهرجان السبعة بمدينة الكويت.

العمل المسرحي - بطبيعته - عمل مركب ومعقد، تشترك فيه جملة من العناصر والأركان. وتقف على رأس هذه العناصر خمسة عناصر أساسية، لا يمكن تصور العمل المسرحي بدون أحدها. ويمكن إجمال العناصر الخمسة فيما يلي :-

- ١ - النص (مكتوباً أو مرتجلاً).
- ٢ - الفنان (ممثلًا ومخرجًا ومصممًا للديكور أو الملابس).
- ٣ - الفني (المختص بتنفيذ العرض المسرحي في جانبه التقنيكي مثل مصمم الإضاءة، والمختص بالأثاث والمهيات، والملقن، وغيرهم).
- ٤ - المكان (مغلقاً داخل بناية خاصة أو مفتوحاً في الهواء الطلق).
- ٥ - الجمهور.

الكم والكيف

وإذا دققنا النظر في هذه العناصر الخمسة، وبحسنا عنها في ساحة المسرح العربي الراهن لوجدنا أنها متوافرة بشكل عام، لا ينقصنا منها شيء من ناحية المبدأ على الأقل.

أين الخلل إذن؟

لاشك أن توافر أحد هذه العناصر، أو كلها، لا يعني أن كل شيء على مايرام، فالوفرة بالمعنى الكمي لا تعيننا هنا، وإنما الذي يعيننا هو الوفرة بمعناها الكيفي. وبهذا المعنى سنجد أن العنصرين الأول (النص) والآخر (الجمهور) يشكلان أزمة المسرح العربي المعاصر، من الناحيتين النظرية والعلمية. وفيهما تكمن مشكلات العناصر الثلاثة الأخرى. وبهما يتحدد مستقبل المسرح كمؤسسة اجتماعية عندنا. ولعله من نافلة القول أننا اهتمامنا بعنصري الفنان والفني، وأنشأنا لرعايتهما المعاهد المتخصصة في مصر وسورية والعراق والسودان والكويت والجزائر على وجه التخصيص. واستطاعت هذه المعاهد المتخصصة ان تخرج منذ الأربعينات جيلاً وراء جيل من الفنانين والفنيين المجيدين. كما ساهمت البعثات الدراسية إلى أوروبا وأمريكا في تمكين هذه الأجيال من إجادة علوم المسرح وفنون الدراما المسرحية. وعاد على مسرحنا الكثير من الخير على يد هذه وتلك. وتمثل هذا الخير - أكثر ما تمثل - في

حقبة الستينات التي شهدت أزهر حقب تاريخ المسرح الحديث. ومن ناحية أخرى واكبت هذه الرعاية رعاية ماثلة للعنصر الثالث، وهو المكان، فزاد في الدول المذكورة وغيرها عدد البنايات المخصصة للعروض المسرحية. ولم يقتصر النشاط المسرحي العربي الغامر في الستينات على تلك «العلب» المسرحية - إذا صح التعبير - بل خرج منذ ذلك التاريخ إلى الساحات والمقاهي والسرادات والشوارع. ولم يعد المكان يشكل أزمة للمسرح العربي، بعد أن تحطم - نظرياً على الأقل - مفهوم العلبة المسرحية المغلقة، وزالت سطوة البناية المسرحية التي سيطرت على الفكر المسرحي العالمي منذ عصر النهضة.

ومن غير المعقول أن يأتي ذلك النشاط المسرحي الغامر الذي شهدناه في الستينات بمعزل عن عنصري النص والجمهور. فقد كان النص في بلد مثل مصر متوافراً بحكم الاستمرار التاريخي الطويل للظاهرة المسرحية فيه. ومع ذلك لم يكن رصيد النصوص الفني في مصر كافياً عندما أولت الدولة عنايتها الواضحة البارزة للمسرح في النصف الأخير من الخمسينات. وكانت هذه الدولة - كما هو معروف - تمثل نظاماً اجتماعياً وسياسياً وليداً، طموحاً إلى نشر مبادئه وأفكاره، وتدعيم تطبيقاته، وتكثيل الأنصار في معاركه. ولهذا كان من الطبيعي أن يفتح الباب أمام جيل جديد من المؤلفين الشباب. وجاء هؤلاء من أجناس الأدب الأخرى غير الدراما، فشكلوا أول كتبية من المؤلفين. وعلى أكتافهم قامت نهضة العناصر الأربعة الأخرى، بما في ذلك عنصر الجمهور. وكان هو نفسه جديداً بوجه عام، شكلته الشرائح المثقفة في الطبقة الوسطى الصغيرة التي كان ينتمي إليها النظام الجديد الوليد. وأنشأت هذه المتغيرات - مع تطور المعاهد الفنية وعودة البعثات الدراسية في الستينات - ظاهرة مسرحية عريضة على نحو لم يسبق حدوثه. وأنشأ هذا كله اهتماماً جماهيرياً - لافتاً للانتباه - بالمسرح وقضاياه وعروضه، واهتماماً آخر فكرياً تبنته وسائل الاتصال المرافقة مثل الصحف والراديو والتلفزيون. وهكذا تكاثفت عناصر العمل المسرحي الخمسة وساهمت في نهضته.

غير أن من أخطر مظاهر ذلك الاهتمام الفكري بالمرح في مصر خلال الستينات هو القسمة الواضحة بين نوعين من النشاط المسرحي :

أ - المسرح الجاد .

ب - المسرح التجاري .

ومع أن هذين النوعين كانا موجودين في مصر على الدوام، تحت أسماء وعناوين أخرى مثل : مسرح الدولة ومسرح الفرق الخاصة، أو المسرح القومي والمسرح الأهلي، فقد تأكدت القسمة بين الاثنين بعد ٢٣ يوليو ١٩٥٢، ولا سيما بعد نزول الدولة بمختلف إمكاناتها إلى العمل المسرحي . وكان من أثر ذلك أن المسرح الجاد أصبح - نظريا وعمليا - مسرح الدولة، في حين أصبح المسرح التجاري مسرح الأفراد أو القطاع الخاص .

ومع أن هذين النوعين أيضا يشكلان تيارين متعارضين واضحين في العالم كله، منذ نشأة المسرح، فلاشك أن التيار غير التجاري هو الأسبق والأكثر تأثيرا من الناحية التاريخية. ولاشك أيضا أن هذا التيار الجاد - إذا صح أن نسّميه لتمييزه من تيار الترفيه والتسلية - هو الأحوج إلى الرعاية والعناية، لأنه هو الذي يضفي القيمة والأهمية على التراث المسرحي الأنساني. ولكنه - في الوقت ذاته - تيار يمثل الأقلية - على طول التاريخ - في المؤلفين والجمهور على السواء. وبسبب هذه البنية الخاصة كان لابد أن تسنده على الدوام قوة ما، ليست قوة المال على أي حال، وإنما قوة السلطان. وما قوة السلطان هنا إلا قوة الدولة منذ ظهورها. ولا نريد أن نبحث في قضية : من سعى إلى الآخر، هل هو المسرح أم هي الدولة. ولكننا نلاحظ عبر تاريخ المسرح بوجه عام أن هذا التيار الجاد نشأ في أحضان الدولة عند الإغريق والمصريين القدماء على السواء. ومنذ ذلك التاريخ ارتبط المسرح الجاد بالدولة، بالرغم من الخطورة التي شكلها لها في كثير من مراحل تاريخ المسرح العالمي .

منذ ذلك التاريخ أيضا بدأت لعبة القط والفأر - التي لانهاية لها - بين المسرح الجاد والدولة، أو بين المؤلف الجاد - إذا شئنا الدقة - والدولة، وهي لعبة لم يخسرها

هذا النوع من المسرح إلا في بلادنا، لأنه عاش عالة على الدولة طوال تاريخه، ولم يستطع أن يستقل بنفسه كمؤسسة مستقرة من مؤسسات المجتمع، على حين استقر زميله التجاري، المعروف الدوافع والغرض، واستقل بنفسه، بل مدَّ سلطانه عليه كما حدث على طول فترات غياب رعاية الدولة للمسرح في تاريخنا، وكما هي الحال عندنا اليوم منذ السبعينات، أو منذ هزيمة الدول العربية سياسياً عام ١٩٦٧ على وجه التحديد.

محنة الجاد

ولا يمكن حل هذه الأزمة التي وقع فيها المسرح الجاد عندنا إلا عن طريق خصمه العريق، أو صديقه اللدود، أي الدولة التي صار في يدها عندنا عنان الأمور، كبيرة وصغيرة، بما في ذلك تنظيم المهرجانات. فمن الملاحظ أن الظروف المحيطة بعناصر العمل المسرحي الخمسة قد تغيرت كثيراً في السنين العشرين الأخيرة، ولا سيما فيما يتعلق بعنصري النص والجمهور. ولأن هذه العناصر الخمسة لا تعمل في فراغ، فهي كغيرها من الظواهر تتأثر بظروف الزمان والمكان والإنسان. وقد حدث خلال السنين العشرين الأخيرة - كما نعرف جميعاً - أن شغلت الدولة عن المسرح الجاد بمشكلات اقتصادية وأمنية مصيرية، وسقط المسرح العربي - شيئاً فشيئاً - تحت سنانك التيار التجاري الذي لا يطلب من الدولة مالاً أو رعاية، ولا يزجج اقتصادها أو أمنها، وسطا التليفزيون والفيديو على طاقات المسرح الجاد من فنانين وفنيين، وانسحب كثيرون من كتاب النصوص الجادة إلى الكتابة في الصحف أو أثروا الصمت. وفوق هذا كله تفجرت الغرائز الاستهلاكية عند الجمهور، بظهور الشرائح الاجتماعية الجديدة المتكاملة على المال، وانفسح المجال أمام المسرح التجاري الذي نجح في مغازلة تلك الغرائز، ولم يعد للمسرح الجاد - في النهاية - صوت مسموع إلا في المهرجانات.

كان أثر الظروف المحيطة في المسرح الجاد عبر السنوات العشرين الماضية كبيراً وخطيراً في الوقت ذاته. ولم تقتصر هذه الظروف على بلد واحد مثل مصر، وإنما شملت الكثير من البلاد العربية الأخرى. وكانت خطورة هذه الظروف - التي أشرنا

إليها - تكمن في عنصري النص والجمهور بالدرجة الأولى . وهذا ما أيدته البحوث التي شهادتها الندوة المصاحبة لمهرجان الكويت تحت عنوان «الجمهور والمسرح» . كما أيدته - من جهة أخرى - العروض المسرحية التي شهادتها أيام المهرجان لخمس دول خليجية هي السعودية والإمارات وقطر والبحرين والكويت .

ماذا قالت البحوث؟

لقد أشار أكثر من بحث إلى أن الممارسة المسرحية العربية محدودة، تقوم على المصادفة وعدم الاستمرار، كما قال الدكتور غسان المالح في بحثه «هل يوجد ناقد مسرحي مؤثر؟» ومعنى هذا - فيما يتعلق بالنص المسرحي - أن النص الجاد محدود الكم غير مطرد . وأشار الأستاذ موسى زينل في بحثه «الإذاعة والتلفزيون وأثرهما على الجمهور المسرحي» إلى أن التجربة المسرحية في البلاد العربية متقطعة، تتراوح بين الصعود والهبوط . ومعنى هذا أيضاً أن ما يتعلق بالنص الجاد في هذه التجربة لا يشي بالاستمرار أو ينبئ عن مستقبل زاهر . وقد لا يكون لمؤلف النص المسرحي الجاد الراهن دخل كبير في هذا كله بمقدار ما يكون للدولة وأجهزتها الرقابية، ولكن يظل لهذا المؤلف دخل كبير في غلبة تيار النصوص المسرحية الهاربة من الواقع الجاري إلى أحضان التاريخ القديم والتراث . وإذا كانت غلبة هذا التيار تعزى إلى الرغبة في تفادي الاصطدام بجهاز الدولة ومؤسستها، والركون إلى مشجب قديم عند تعليق الغسيل الراهن، فهذا - في النهاية - وجه بارز من وجوه أزمة النص الجاد في مسرحنا المعاصر .

ولكن ثمة وجهاً آخر أكثر بروزاً في هذه الأزمة، وهو وجه يمثل تيار التجريب الذي اشتد عوده خلال حقبة السبعينات في المشرق والمغرب على السواء . وإذا كان تاريخ المسرح العالمي يمكن أن يعد في أحد وجوهه تاريخاً للتجريب في النص والعرض على السواء، فالتجريب العربي الراهن في النص الجاد لم يحل - حتى اليوم - مشكلة الفقر المدقع الذي يعانيه المسرح العربي في النصوص الجادة . وقد تتبع الأستاذ خالد عبداللطيف رمضان في بحثه «طبيعة المتفرج العربي» محاولات التجريب

في النص العربي منذ دعوة يوسف إدريس - في منتصف الستينات - إلى إيجاد صيغة مسرحية عربية. وعلى طول السبعينات وما بعدها تكررت دعوة يوسف إدريس تحت عناوين أخرى. ولم يعد «السامر» الذي دعا إلى احتذائه هو كل شيء. فقد ظهر سعد الله ونوس في وسورية بدعوة مماثلة، وتلاه أنصار المسرح الاحتفالي في المغرب، وجماعة مسرح الحكواتي في لبنان، وجماعة مسرح الفوانيس في الاردن، وجماعة مسرح السراشق في مصر، ومحاولات عز الدين المدني في تونس، وبرشيد في المغرب، وغيرهم. وقد لاحظ الباحث أن هذه الجماعات قامت على التنظير للمسرح، وانطلقت من تصورات خاصة للجمهور، دون أن تعتمد على دراسة هذا الجمهور بشكل علمي، عميق، ومتفحص. ونضيف إلى ذلك أنها لم تنجح - بسبب مسلكها هذا - في إحداث تيارات قوية أو مؤثرة في الحركة المسرحية العربية، المحلية والقومية على السواء.

أشار أكثر من بحث وباحث أيضا إلى نقص دراسات الجمهور في المسرح العربي المعاصر. ومعنى هذا باختصار أن الحركة المسرحية العربية تتحرك على أساس غير سليم وأرضية غير علمية. ومع ذلك كشفت بعض الملاحظات التي وردت في البحوث المقدمة للندوة عن ملاحظات لها أهميتها في التخطيط والتدبير المسرحيين. فقد أشار خالد رمضان في بحثه المذكور إلى دراسة ميدانية أجريت حديثا في الكويت على عينة عشوائية. واتضح من دراسة إجابات أفراد هذه العينة على استبيان الدراسة أن عادة الذهاب إلى المسرح ليست متأصلة بوجه عام، وأن ٦٦، ٧٧٪ من أفراد العينة (٥٠٠ فرد) يفضلون مشاهدة المسرحية الكوميدية، وأن ٣٣ و ٦٥٪ يفضلون أن تكون المسرحية باللهجة الشعبية، وأن ٦٦، ٦٩٪ يذهبون إلى المسرح بعد تكوين فكرة عن المسرحية من خلال ما ينشر عنها. ومع أن الباحث لاحظ انطلاق معظم إجابات أفراد العينة من المثال لا من الواقع، فمن الممكن أن تكون هذه الإجابات على قدر كبير من الصحة. وهذا ما تؤكد ملاحظاته - بعد ذلك - حول العوامل المؤثرة في إقبال الجمهور على المسرح في الكويت. فقد وجد أن هذه العوامل خمسة، هي: الدعاية والإعلان، نجوم المسرح (احتواء العرض المسرحي على نجوم في

التمثيل)، اختيار الوقت المناسب (ولا سيما في الأعياد والعطلات)، توافر عنصر التسلية، أهمية القضايا المثارة (مثل قضية معاناة الإنسان العربي أمام القهر في مسرحية «رحلة حنظلة» للكاتب السوري سعد الله ونوس التي لم تنجح في الكويت بسبب معالجتها العامة المجردة للقضية).

وقد تصادف أن أشار إلى بعض هذه القضايا المتصلة بالجمهور بحث آخر للأستاذ جلال الشراوي حول تجربته الشخصية كمخرج في مصر. فقد أورد الباحث استفتاء أجراه في فبراير ١٩٨٨ على عينة أكبر (٣٠٠٠ متفرج) من مشاهدي مسرحية «ع الرصيف». وتبين له أن ٣٪ من أفراد هذه العينة يشاهدون المسرح كل أسبوع، وأن ٧٢٪ منهم يجتذبهم الممثل أو الممثلة (فكرة النجم). وأن ٧٩٪ تعجبهم المسرحية الكوميديّة. كما لاحظ الباحث أن الشباب هم أقل فئات السن اهتماما بالمسرح، وأن المثقفين يشكلون نسبة ضئيلة جدا في جمهور المسرح الراهن في مصر بالقياس إلى الحرفيين، وأن الممثل هو أهم عناصر الجذب إلى المشاهدة المسرحية.

ليس من قبيل التعميم الخطير أن نعد هذه النتائج التي توصل إليها الباحثان، في قطرين عربيين نموذجيين، سليمة وقابلة للانطباق على الأقطار العربية الأخرى. وليس من قبيل التعميم الخطير أيضا أن يأتي التلفزيون والفيديو على رأس العوامل الطاردة للجمهور من المسرح العربي الراهن كما أوضح بحث الأستاذ زينل المذكور من قبل، ولا سيما في الأقطار التي لم تتأصل فيها حركات مسرحية قوية كما في منطقة الخليج العربي. ومع ذلك فهناك عوامل طاردة أخرى لا تقل أهمية في الوقت الحالي، وأهمها غياب التقاليد المسرحية مثل الانضباط وعادة التردد على المسرح، وتدهور التوعية المسرحية في مدارس المراحل الأولى من التعليم، واختفاء المسرح الجامعي، وضعف مساندة وسائل الإعلام للمسرح، وتدني النقد المسرحي الذي تنشره الصحف. وقد ترددت هذه العوامل وغيرها في كثير من البحوث المقدمة للندوة، ولا سيما من الأستاذين بول شاعول ووليد أبو بكر. ولا بد أن نشير هنا إلى عامل آخر تناوله الدكتور إبراهيم عبدالله غلوم في بحثه «أسئلة النقد وإشكالية الجمهور». فلا شك أن نسبة الأمية مازالت مرتفعة في الوطن العربي بوجه عام، وأن ارتفاعها

يهدد التقاليد المسرحية من جهة والوعي بالمشرح من جهة أخرى. والأرقام التي أوردها الباحث في هذا المجال مخيفة في الحقيقة. ففي بلد مثل السعودية تبلغ نسبة الأمية ٤٠, ٩١ من السكان الأصليين، وفي عمان تبلغ النسبة ٧٦٪، وتزيد على ٧٠٪ في بلدان المغرب العربي. وليس من السهل ارتقاء المشرح الجاد في ظل أمية مرتفعة كهذه.

المشرح والمهرجانات

ماذا بقي إذن للمشرح الجاد سوى المهرجانات؟
ولكن المهرجانات وحدها لا تكفي.

لا يكفي أن نقيم للمشرح مهرجانا سنويا أو دوريا، قطريا أو إقليميا أو قوميا، لأن هذا حق علينا. ولا يكفي أيضا أن تنضم الكويت إلى قائمة العواصم العربية التي اشتهرت - في السنين الأخيرة بمهرجاناتها المسرحية الدورية، مثل دمشق وتونس وعمان وبغداد، لأن هذا من تحصيل الحاصل في وطن مترامي الأرجاء غزير المواهب. ولا يكفي أخيراً أن تشكل هذه المهرجانات، وغيرها مما سيأتي في عواصم عربية أخرى، دليلاً على براعتنا في فنون المشرح، لأن هذه البراعة لا يمكن أن تكون موسمية، تظهر مع انعقاد المهرجانات وتختفي بانتهائها.

والأصل في المهرجانات المسرحية، قطرية أو إقليمية أو قومية أو دولية، أن تكون تنويهاً للخبرة المسرحية والممارسة الدرامية، وأن يأتي مكانها في القمة من الهرم المسرحي. أما قاعدة هذا الهرم فهي الممارسة والخبرة العملية المتصلة غير المتقطعة. ولا يمكن تصور هرم بغير قاعدة. وهذه هي مشكلة المشرح العربي اليوم. فهو مشرح فقد قاعدته، وأصبحت حركته عشوائية، موسمية، غير مستقرة، ولا سيما في جانبها الجاد الذي لا يهدف إلى التجارة أو التسلية.

صحيح أن المهرجانات تتيح للممارسة المسرحية فرصاً للاحتكاك وتبادل الخبرة، ولكن الصحيح أيضاً أن تستمر الممارسة المسرحية قبل المهرجانات وبعدها،

لأنها قاعدة الهرم المسرحي إذا صح أن يكون للحركة المسرحية شكل هرمي، وهو أمر صحيح على أي حال. فعروض الدول الخمس التي شاركت في مهرجان الكويت لا تخلو من المواهب الفردية المتميزة في جميع مجالات العمل المسرحي، ابتداء من التأليف إلى الديكور. ولكن الممارسة المسرحية في هذه الدول - قبل المهرجان وبعده - ليست دائمة ولا مستقرة. بل إن الدول العربية الأخرى، ذات التجربة الراسخة مع المسرح، لم تعد ممارستها المسرحية تجد ما كانت تجده في الماضي القريب من تشجيع الدولة أو إقبال الجمهور. وهذا ما نراه اليوم في مصر وسورية والعراق وتونس والمغرب.

ولنعد إلى توصيات المهرجان الكويتي. وقد أصدرها المشاركون في ندوته عن «الجمهور والمسرح»، وكلهم من خيرة العاملين في ذلك النوع المغضوب عليه، أعني المسرح الجاد.

لقد أوصى هؤلاء بتوفير الجو الديمقراطي الملائم لدراسة احتياجات الجمهور ومعرفة أسباب عزله عن الثقافة والمسرح. ودعوا الصحف إلى ضرورة تعميق اهتمامها بالمسرح، وشددوا على العناية بمسرح الطفل ومسرح الشباب والمسرح الجامعي، وتمكين المسرح من أداء دوره في المجتمع.

وإذا كانت هذه التوصيات وغيرها لم تدع الدولة - بشكل مباشر - إلى العمل على استمرار الممارسة المسرحية، ودعمها ماديا ومعنويا، فهي تحمل هذا المعنى ضمنا على أي حال.

عند الدولة - إذن - الخبر اليقين إذا صحت الاستعارة من جهينة. فهي التي تملك تغيير الظروف المحيطة بأزمة المسرح الجاد. وهي التي تستطيع تشجيع المؤلفين على التأليف الجاد والبناء، والمترجمين على ترجمة النصوص الأجنبية الجيدة إذا نقص التأليف أو احتاج الأمر إلى التطعيم والاحتكاك بتجارب الغير. وهي القادرة على توفير المسارح حتى لو كان ذلك في الهواء الطلق، وردع التلفزيون عن تقديم سيل المسلسلات التي لا تسمن ولا تغني، وإحداث التوازن بين التسلية والترفيه، وغرس

الفكرة المسرحية في محيط الأطفال والشباب ، واستقطاع بعض ميزانيات المهرجانات للإنفاق على هذه الأغراض وغيرها مما يتيح الاستمرار والاستقرار للممارسة المسرحية الجادة المسكينة!

ويوم يتحقق هذا كله ستأتي المهرجانات المسرحية لتكون قمة نشاط الهرم المسرحي ، وتصبح تنويعا طبيعيا للممارسة المسرحية . وبغير الممارسة المستمرة والمستقرة تظل هذه المهرجانات المسرحية قمة معلقة في الهواء ، ورأسا بلا جسم!



طبيعة المتفرج العربي

خالد
عبد اللطيف
رمضان



الجمهور ركن أساسي في العملية المسرحية في جانب كونه المتلقي ، فهو شريك في العملية المسرحية ، ويختلف عن المتلقي في باقي الألوان الأدبية والفنية . في أن تفاعله آني وفوري مع العرض لحظة تقديمه . ولفعاليتيه وتجاوبه دور كبير في نجاح هذا العرض . فالممثل يشعر من أول وهلة بردود فعل الجمهور ويتوقف عطاؤه على مدى تجاوب الجمهور معه ، والاحساس بادائه .

ومن الطبيعي أن يحظى الجمهور باهتمام رجال المسرح العرب ، منذ البدايات الاولى الى يومنا هذا ، فقد حاولوا بوسائلهم المختلفة قدر جهدهم جذب الجمهور الى

مسرحهم فأفلحوا في بعض الأحيان وفشلوا في أحيان أخرى - ومن هنا كثرت شكاواهم من عزوف الجمهور عن العروض المسرحية الجادة واختلفوا في سبب هذا العزوف . منهم من يرجعه الى الجمهور نفسه نتيجة للواقع الحضاري الذي يعيشه . ومن ثم عدم قدرته على التمييز بين العمل الفني الراقي والعمل السطحي الهابط . ومنهم من يتهم وسائل الاتصال الأخرى ويحملها مسئولية جذبهِ وفساد ذوقه وابعاده عن صالات العرض المسرحي . ومنهم من يلقي اللوم على جميع مؤسسات المجتمع لابتعادها عن الدور المناط بها في تنمية شخصية المواطن ثقافياً ، والارتقاء به في سلم الحضارة .

فالى أي مدى تُصدّق شكوى رجال المسرح ؟

إذا ما حاولنا الاجابة على هذا التساؤل ، فاننا سنصطدم بالكثير من العوائق ، فدراسة مثل هذه القضية تحتاج بالضرورة الى دراسة علمية موضوعية متأنية للعروض المسرحية ، والجمهور المسرحي لمعرفة طبيعته واتجاهاته ، والأشكال التي يفضلها . . ومثل هذه الدراسة تحتاج الى البحث الميداني واجراء الاستبيانات والاحصاءات ، ومن ثم تحليل الأرقام لمعرفة اتجاهاتها ومدلولاتها . وهذا غير متيسر حيث لا تتوفر لدينا الدراسات التي تدلنا على طبيعة المتفرج العربي ولكن هناك محاولات من المسرحيين العرب لفهم طبيعة جمهورهم والاقتراب منه .

<http://Archive.alukah.net>

فاذا ما رجعنا الى الماضي مع بدايات الحركة المسرحية في الوطن العربي نجد أن الرواد الأوائل قد فطنوا بوسائلهم المتاحة وبحسهم الصادق الى طبيعة جمهورهم ، يتحدث محمد يوسف نجم عن هذه المرحلة فيقول : « لقد كان لجمهورنا أثر كبير في الأدب المسرحي الذي ظهر في هذه الفترة ، فكان المؤلف يضطر الى مراعاة ذوقه ، فيقحم مشاهد الغناء والرقص في أكثر الأدوار . ويأتي بالفكاهة الرخيصة والنكتة الشعبية ، ويعني بتقديم مشاهد المبارزات الدامية والمواقف الغرامية المتوهجة . ويضطر أخيراً الى تغليب عنصر الخير على عنصر الشر وانهاء المسرحية بزواج البطل من حبيبته »^(١) وهذا يعني أن رجل المسرح قد أدرك بعض متطلبات جمهوره ، فحاول تليتها لجذبه الى المسرح .

ويرجع نجاح الرواد في ترسيخ فن المسرح في الوطن العربي . الى محاولتهم الصادقة لفهم طبيعة المتفرج لديهم . ومحاولتهم تقريب هذا الفن الوافد حديثاً الى الجمهور العربي .

فالنقاش مثلاً لم يبدأ بالمسرح الدرامي ، وإنما اتجه الى المسرحية الموسيقية لأنها أحب الى جمهوره وأقرب الى ذوقهم^(٢) .

وكان الجمهور أثناء العروض يتدخل في الأحداث ، يعلق عليها ، ويدخل في محاورات مع الممثلين ، فعند عرض مسرحية « أبو الحسن المغفل » قدم النقاش مشهداً تمثيلياً فكاهياً بين الفصلين الثاني والثالث يحكي خيانة زوجة لزوجها فكان أحد رجال الدين الحاضرين يتابع تطور الأحداث ولا يتورع عن كشف خطط أحد الطرفين للآخر ، ويعلق على الأحداث وينتقد بشدة اجرام الزوجة . . وبلاهة الزوج . . وقد قابل الجمهور هذه الحملة بعاصفة من الضحك مما ساعد على نجاح هذا المشهد ، والفضل في ذلك يرجع الى هذا الممثل الذي لم يدخله المؤلف في مسرحيته^(٣) .

أما القباني فقد اهتم بشكل العرض وحاول جهده تقديم ما يتوافق مع طبيعة جمهوره وذوقه ، فاستوحى حكايات معظم مسرحياته من التراث لأن حكايات التراث محبة الى نفس المتفرج العربي . ويجد فيها متعة . كما ضمن مسرحياته الموسيقى والرقص والغناء ، لأن هذه الألوان محبة الى جمهوره .

أما صنّوع فقد اعتمد على الكوميديا المرجلة ، وسمح في مسرحه لمشاركة الجمهور في الحدث . فقد كان الجمهور يشارك في التمثيل ، ويبادل الممثلين الفكاهات والأحاديث ، ويوجه اليهم التعليقات والاسئلة « وكان يختفي وراء الكواليس ليلقن الممثلين اجاباتهم المناسبة على ملاحظات الجمهور ، وكان الحديث بين ممثلي فرقته وبين النظارة يطول أحياناً ، بل قلما كان ينهي تمثيلية له من غير أن يلبي طلب الجمهور ويظهر نفسه على خشبة المسرح ويقول شيئاً مضحكاً جديداً »^(٤) .

من هنا يتضح أن الرواد كان لهم فضل كبير في ارساء دعائم هذا الفن الوافد الجديد وتحبيبه الى الجمهور العربي ، من خلال تقديمه في قالب قريب الى ذوق

المتفرجين ، وإلا لنفروا منهم ووثدت تجربتهم وهي في المهد . فقد كان الفضل لوعيتهم بطبيعة جمهورهم وخصوصية ذوقه وتميزه عن المتفرج الغربي ، لذلك لم ينقلوا المسرح الغربي بقوالبه المعروفة دون تعديل ، بل كیفوه قدر امكاناتهم المتاحة مع ظروف مجتمعهم وقدموه الى جمهورهم بالشكل المناسب الذي يجذبه . لذا لقيت تجاربهم التجاوب والتشجيع من الجمهور ونما هذا الفن في مجتمعنا خلال هذه الفترة الوجيزة من عمر الزمن .

جهود المعاصرين :

واذا ما انتقلنا الى مسرحيينا المعاصرين ، نجد توفيق الحكيم ينادي باحياء أسلوب الحكواتي أو القاص الشعبي في المسرح ، والاعتماد على التمثيل المكشوف وذلك لقرب هذا الاسلوب من نفس المتفرجين ، وتأصله في تراثهم الشعبي .

كما دعا يوسف أدریس الى ايجاد مسرح مصري له شكله ومضمونه المرتبط بتراث المجتمع وفكره وظروفه الخاصة ، ويعتمد على أشكال الفرجة المعروفة في المجتمع المصري والظواهر المسرحية الشعبية مثل « السامر » ويوظفها بشكل يؤدي الى تفرد هذا المسرح بملامح تمثل المجتمع بعيداً عن التقليد^(٥) . وتكون قريية الى الجمهور وتنسجم مع ذوقه .

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

ومن المسرحيين الشباب نجد أن سعد الله ونوس ، قد أولى جانب الجمهور اهتماماً خاصاً في مسرحياته ، وفي مقالاته ، حول المسرح . متأثراً بجهود السابقين ، وخاصة الرواد الأوائل . لذا حاول جعل بعض مسرحياته على شكل حفلة أو سهرة ، لأنها الأقرب الى ذوق الجمهور العربي ، وترك فيها مساحة للرقص والغناء والوان الفرجة ، كما ترك مساحة لمشاركة الجمهور في الحدث . وكتب دراسة بعنوان « بيانات لمسرح عربي جديد » نادى من خلالها بأن يكون التنظير للمسرح نابعاً من ممارسة فعلية للعمل المسرحي ، وطالب بأن يكون الجمهور هو المدخل الأساسي لحل مشكلة المسرح العربي ، بحيث يحدد رجل المسرح الجمهور الذي يريد تأسيسه ، ومن ثم يحدد موقفه منه وما يريد توصيله اليه من خلال فهمه لاحتياجاته .

ويدعو الى أن يقوم رجل المسرح ببحث جاد لايجاد وسيلته الخاصة في التعبير المسرحي من حيث الشكل والأسلوب واللغة ، ويرى امكانية الوصول الى شكل مسرحي خاص بنا من خلال التجريب .

ويرى بأن المسرح يبدأ فعلاً عندما يتوفر ممثل ومتفرجون يتابعون لعبة الممثل أو يشاركونه فيها ، وغياب أحد هذين العنصرين فقط هو الذي ينفي الظاهرة المسرحية . . والجمهور لديه هو العنصر الأساسي الذي لا يتم مسرح بدون له لذا ينادي بأن « ننطلق في كل بحث لمشكلة المسرح . وربما الثقافة بشكل عام من الجمهور نفسه »^(٦).

والبدء من الجمهور في بحث الظاهرة المسرحية يعني بالنسبة له وقبل كل شيء أن يحدد رجل المسرح الجمهور الذي يريد تأسيسه لأن تحديد هوية الجمهور وتركيبه الاجتماعي وظروفه الثقافية ومشاكله ومعاناته هو الذي سيحدد له الأرضية التي ينطلق من خلالها ، وهو الخطوة الأولى في تحديد ملامح التعبير المسرحي الملائم لهذا الجمهور . وتحديد الجمهور يدفعنا بالضرورة الى تحديد موقفنا منه وما نريد أن نحمل له من خلال فهمنا لاحتياجاته ، ووعينا بقدرات المسرح على التغيير والفعل « اننا إذ نختار الجمهور إنما نتخذ موقفاً فكرياً واجتماعياً هو بالذات سيملي علينا مضمون أعمالنا ، والأفكار التي نريد التبشير بها »^(٧) وعندئذ لا بد أن نتبنى رأياً في مشاكله ومطامحه ، وأن نبحت عن الوسيلة الخاصة للتعبير عن هذا الرأي بشكل ينسجم مع ذوقه وطبيعة الفرقة لديه .

ويدعو الى حركة مسرحية تتفاعل بصورة مستمرة مع جمهورها بحيث تتعلم منه كما تعلمه ، تأخذ وتعطي في حركة جدلية يغتنى محتواها وتتسع حدودها .

وبعد أن كان يرى أن طبيعة المسرح في الوطن العربي المبنية على تقاليد معينة وطبيعة المتفرجين وموانعهم الداخلية تحول دون اقامة حوار بين الصالة والخشبة ، وتمنع الجمهور من الانسياق مع نواذع الداخلية والتعبير عن نفسه ، نلاحظ فيما بعد تغيراً في رؤيته ، وتكشف له التجارب أن هذا المتفرج يتمتع بخصوصية تميزه عن المتفرج الغربي ، فهو لا يملك تقاليد مسرحية يقدر عمرها بمئات السنين وطبيعة الفرقة لديه

قائمة على ادراك أن ما يحدث أمامه مجرد فرجة وليست حقيقة ، لذلك فهو لا يحتاج الى وسائل تغريبية مثل التي ابتدعها بريخت ومن سار على نهجه من أجل ابعاده عن الاندماج في اللعبة المسرحية ، ففي البلاد العربية « المتفرج يشعر بأنه متفرج ، ويتفرج بكثير من العفوية ويتدخل أحياناً ويتصرف بدون أي قوالب جامدة وجاهزة ، ولذلك فانه ليس بحاجة الى وسائل لكي تغربه . فهو متغرب أصلاً لأنه يدرك تماماً أنه في مسرح وأن ما يراه لعبة ويستطيع أن يتدخل فيها وهو غالباً ما يتدخل فيها »^(٨) . ولا شيء يمنعه من اقامة الحوار المطلوب . اذا توفرت في العرض الشروط اللازمة لاثارة الحوار كارتباط الموضوع بحياة المتفرج وقضاياه ، اضافة الى نوع المعالجة وشكلها .

جماعات مسرحية :

وعلينا أن ندرك أن لجمهورنا خصوصية يجب أن ننتبه اليها ، فهو يتميز بذوق خاص يختلف عن ذوق الجمهور الغربي مثلاً ، وله أسلوبه الخاص وسلوكه المميز في الاحتفال والتفرج ، ويحتفظ بموروث ضخم من أشكال الفرجة الشعبية ، وله قضاياه الملحة التي يعاني منها ، ويهمه أن يشاهدها مجسدة على خشبة المسرح . ولكن من الغريب أن المسرح العربي يعاني بعد قرن ونصف من عمره من عزوف الجمهور ، ويصبح بهذه الشكوى معظم المسرحيين ، ويطالبون بعلاج هذه الظاهرة . وبعد الجهود الفردية التي تصدت لمأزق المسرح العربي في فهم المتفرج العربي والاقتراب منه ، برزت جهود منظمة تضم مجموعة من المسرحيين المتقاربين من حيث الرؤية للحياة والمسرح .

فجاءت الجماعات المسرحية المنظمة محاولة ايجاد صيغة مسرحية جديدة تلبي احتياجات المتفرج العربي إيماناً منها بأنه ليس كل ما يقدم في الغرب صالح للمتفرج العربي ، لذا دعت الى نبذ الأشكال الغربية للمسرح والبحث عن صيغة جديدة للمسرح العربي تتوافق مع طبيعة المتفرج وخصوصية ذوقه بعد أن لاحظت أن المتفرج العربي عزف عن متابعة كثير من العروض التي سارت على نهج المذاهب والمدارس المسرحية التي ظهرت في الغرب ولاقت نجاحاً هناك . لكونها فصلت لمتفرج آخر له تراثه المختلف ويعيش واقعاً مغايراً . ترى جماعة المسرح الاحتفالي أن الذوق العربي يتعرض

الى الاستلاب من قبل السينما العربية والامريكية والهندية وأجهزة التلفزيون العربية بما تقدمه من مسلسلات درامية قائمة على أسس تجارية^(٩) كما ترى أن التعامل مع الجمهور يتم من خلال محورين :

الأول : هو النزول الى الذوق الشعبي المستلب والعمل على ترضيته بشتي المغريات (الفكاهية - الجنس - التناول السطحي للقضايا) . وبهذا قد يتحقق نوع من الشعبية ولكنها شعبية ساقطة ومزيفة .

الثاني : « يتجسد في احترام الفن المسرحي وذلك من خلال التحليق في أجواء عالية »^(١٠) الشيء الذي يجعل الجمهور ينكر ما يشاهده وهذا شيء طبيعي لأنه غير مشابه لما تعود عليه ، ولكنها لا تستسلم أمام هذا المأزق لأن الذوق لدى الانسان ليس جامداً وإنما هو قابل للتغيير من هنا تنطلق داعية الى « ضرورة صناعة الذوق المستقبلي ، هذه الصناعة كان لا بد أن تنطلق من الآن . أي من أعمال مسرحية مغامرة ، أعمال تحمل تصورات جديدة للمسرح ولوظيفته ودوره وتركيبه »^(١١) إيماناً منها بأن ما قد يبدو الآن غريباً وشاذاً فإنه لن يكون كذلك في المستقبل لأن المهم هو تغيير الانسان وتحريه مما يحيط به ويفسد ذوقه لأننا متى أوجدنا الانسان الجديد سهل علينا إيجاد الواقع الجديد . ولكنها تشدد على ضرورة اشراك الجمهور في عملية احداث التغيير ، لأن أي تغيير يحدث في غيابه وعدم مشاركته ضرب من الوصاية وتدعو الجمهور أن يخلع عنه صفة المتفرج كي يصبح مشاركاً في عملية الخلق والابداع لأن الأمر يعنيه أساساً . من هنا ترفض هذه الجماعة المفهوم الكلاسيكي للعملية الابداعية أي التمثيل للجمهور وترفع بدلا منه شعار التمثيل مع الجمهور .

كما تعتبر الجمهور « الغاية التي توظف كل السبل والأدوات والوسائل من أجل خدمته والوصول اليه ، انه المبدأ والمنتهى انه القياس الأساسي لتكوين فكر جديد وأخلاق جديدة ومقاييس فنية جديدة »^(١٢) .

ومع أن جماعة المسرح الاحتفالي تعتبر الذوق العربي مستلبا بفعل ما يقدم من أعمال مفسدة للذوق بحيث يقبل على الأعمال السطحية التي تدغدغ عواطفه وغرائزه

إلا أنها تعتبر الاقبال الجماهيري معياراً لنجاح أي عمل «إن الشيء الذي يقبل عليه الناس أكثر من غيره هو الأنجح وهو الحقيقي وهو الأكثر صواباً فالمسرحية الناجحة هي التي يقبل عليها الناس وتكون عروضها متتالية (ممتلئة) ومزدهمة» (١٣) .

وهذا الرأي يناقض ما جاء في البيان الأول لهذه الجماعة من ضرورة الارتقاء بذوق الجماهير التي لا تقبل على الأعمال الجادة الراقية كما أنه لا يشكل معياراً حقيقياً للعمل الناجح في ظل الواقع الحضاري الذي يعيشه الإنسان العربي وأي متتبع للحركة المسرحية في الوطن العربي يمكنه ملاحظة الاقبال الجماهيري المنقطع النظير على بعض الأعمال المسرحية التجارية السطحية وعزوفه عن أعمال جيدة تطرح أفكاراً جادا . وقد نقبل هذا الحكم إذا كان المقصود منه ما يجب أن يكون عليه المسرح لا ما هو كائن الآن . أما جماعة مسرح الحكواتي في لبنان فتركز على ضرورة إيجاد نمط جديد في العلاقة مع الجمهور المختار من الفئات الشعبية ، وهذا النمط الجديد هو بالتحديد تحويل رؤية المشاهدين من رؤية سكونية إلى رؤية فاعلة تتيح لهم إمكانية المشاركة المجدية في الممارسة المسرحية وتشكل الرؤية الفاعلة موقعا تمارس فيه حاجات ورغبات الجمهور بحيث يفرز تدريجيا لخته المسرحية الخاصة عبر تجديد عناصر تكوين هذه اللغة وكيفية استخدامها» (١٤) وتري بأن هذه العلاقة لا تكون ساعة تقديم العمل المسرحي فقط إنما تكون في جميع مراحل العمل (اختيار الموضوع - الكتابة - الاعداد - العروض) وعلى جميع مستوياته الفكرية والفنية والاقتصادية ولكنها لا تحدد كيفية الوصول بالجمهور إلى هذه المشاركة الفاعلة ولا كيفية اسهامه في العرض المسرحي من مراحل الاعداد له حتى عرضه على للمتفرجين .

وتحت عنوان مشاركة الجمهور في تنظيم العروض تدعو هذه الجماعة في بيانها إلى «التوجه القصدي إلى الجمهور أي الفئات الشعبية في أماكن تواجدها مما يؤمن قدر الامكان الشرط الموضوعي لأن يكون الجمهور بموقعه وفي حالة انسجام مع إطار العرض مؤهلا بالتالي للمشاركة الفعالة ، وفي هذا المجال فإن الوسيلة المتوفرة عمليا هي التعاون مع الهيئات المتواجدة في الأوساط الشعبية (الأندية - الفروع الحزبية - الجمعيات المحلية . .)» (١٥) .

ولعل هذه الجماعة تريد اقناعنا أن مجرد انتقالها إلى الأوساط الشعبية يحقق مشاركة الجمهور الفعالة في تنظيم العروض والاعداد لها من البداية إلى النهاية وهذا تبسيط بالغ للأمور ونظرة غير واقعية للجمهور . ولا تغوص في داخله لاستكشاف ما يريد من المسرح وفهم طبيعته وذوقه .

أما جماعة مسرح الفوانيس في الأردن فتعتبر أن الجمهور «يشكل جانباً من جانبي الدالة المسرحية الأساس حيث يقف في الجانب الآخر المسرحيون العاملون في مختلف عناصر العرض المسرحي - يفصلهما - أي الجانبين - محور الدالة - والمجسد في فتحة المسرح»^(١٦) . وترى بأن الفوانيس جاءت افرازاً طبيعياً وشرعياً لحاجة الانسان الذي يعيش في قلب العالم القديم في البحث عن مزيد من سبل التفاعل والتواصل والتوافق وترى أن الإنسان العربي يملك تراثاً حضارياً خاصاً صارباً في عروق الزمن .

لذا تدعو إلى جعل هذا التراث أساساً فنياً ووقوداً غنياً في سبيل التواصل والتوافق بواسطة التعبير المسرحي وترى أن الجمهور العربي لا يختلف عن الجمهور في أي أمة أخرى فالإنسان العربي لا يختلف عن الإنسان الألماني أو الفنلندي فيما يتعلق بالمفاهيم الانسانية من حيث رؤيته للاستغلال والسرقة والظلم والانتهازية مثلا اذا ما كشفت له هذه الآفات الاجتماعية عبر قنوات ادراكه بوسائل تعبير شعبية انسانية^(١٧) وترى أن ما يتمتع المتفرج العربي يتمتع غيره ممن ينتمون إلى الإنسانية وهكذا حكم لا يمكن التسليم به بسهولة قد نتفق بعض الشيء في موقفنا من القيم الإنسانية العامة ولكن لكل مجتمع قيمه الخاصة وأعرافه وتقاليده ولكل مجتمع ذوقه الذي يختلف قليلا أو كثيرا عن المجتمعات الأخرى . وما قد يتمتع الانسان الألماني مثلا ربما لا يجد فيه الإنسان العربي أية متعة وإلا لنجحت لدينا الأعمال التي نجحت لديهم ولكنها لم تلق القبول من الجمهور العربي .

ومن ذلك نستشف عدم وضوح رؤية هذه الجماعة لجمهورها . فهي تعتمد على التنظير البعيد عن واقع الجمهور العربي .

أما جماعة مسرح السرداق في مصر فتري في فن المسرح تلك العلاقة الحميمة (التلامسية) المباشرة فيما بين الممثل والجمهور حيث تكمن فيها عناصر السحر والعمل

معا وذلك من خلال القدرة التوليدية للمسرح كظاهرة اجتماعية على ابداع شرارة التواصل الإنساني الفعال (بالحركة والصوت والكلمة وبالإشارة والايقاع) أيضا من خلال قدرة المسرح - كحالة جمعية متميزة - على إتاحة المجال لتبادل الأدوار والذوبان الجمعي في مناطق شعورية مستحيلة وأزمنة لا شعورية حاملة بعيدة الغور في أعماق كل من قطبي العملية المسرحية «ممثل / جمهور»^(١٨) .

ونستشف أيضا من بيان هذه الجماعة أن رؤيتها للجمهور غائمة بعيدة عن الواقع ، لا تستطيع فهمه ، أو التعرف على طبيعته واحتياجاته ، ولا نستطيع الاستدلال على نمط العلاقة التي تريدها مع جمهورها المسرحي .

وتظل الجماعات المسرحية رغم اجتهداتها تدور في اطروحاتها حول هذا الموضوع في دائرة التنظير المجرد البعيد عن البحث الموضوعي المثاني . الذي يغوص في واقع الحركة المسرحية للتعرف على طبيعة المتفرج لدينا وإدراك احتياجاته وفهم ذوقه ، وأساليب الفرجة لديه ، لتحقيق التواصل معه وجذبه إلى صالات العرض المسرحي . ومن ثم تشكيل الجمهور الذي نريد من خلال خطة متأنية ، فالجمهور لا يتغير فجأة ، وحتى نغيره لابد أن نتعرف أولا على واقعه معرفة جيدة ، من حيث طبيعته وذوقه . ومن ثم الوصول إليه «فهو يريد رؤية شيء جديد ولكن على أن لا يكون كثير الاختلاف عما اعتاد رؤيته في مسرح معين . ولن يتطور ذوقه إلا شيئا فشيئا وبتحولات بطيئة»^(١٩) .

خصائص عامة . . وأخرى خاصة :

ولدراسة الجمهور المسرحي العربي ، لابد - بداية - أن نقر بحقيقة وهي أن الجمهور العربي واحد يشترك في خصائص عامة واحدة ، ولكن لابد من الاعتراف بحكم البيئات المختلفة في تشكيل بعض الاختلاف في طبيعة المتفرج في كل منطقة من مناطق الوطن العربي . بحكم طبيعة البيئة الاجتماعية والعادات والتقاليد المتوارثة في كل منطقة .

فالمسرح في الكويت مثلا جزء من الحركة المسرحية العربية، ويحمل الكثير من

سماتها ، وان كان يتميز ببعض الخصوصية التي تحتها طبيعة البيئة الاجتماعية ، لذلك لا يجب فصله عن تيار الحركة المسرحية العربية وعلينا أن ننظر إليه على أنه جزء من كل . فهو مسرح عربي في الكويت تصنيبه معظم الأعراض التي تصيب المسرح العربي في مده وجزره . ولكن علينا في هذا القطر العربي ، أن نحاول الأخذ بيد جمهورنا ولا نستطيع الأخذ بيده قبل أن نتعرف عليه أولا ونفهمه فهما جيدا .

وفي سبيل ذلك قامت بعض الجهود الفردية ، من خلال بعض المقالات المتناثرة هنا ، وهناك ، ولكنها تظل في حدود المحاولات غير المنظمة ، ويظل انتاج كل عرض مسرحي بمثابة بحث بسيط للتعرف على جمهور المسرح . فأني منتج يبحث عن أفضل السبل لجذب عامة الجمهور إلى مسرحه .

وقد حاولت إدارة المعاهد والفنون في وزارة الاعلام اجراء دراسة للجمهور المسرحي في الكويت ، أسهمت فيها السيدة سامية فياض بجهد مشكور ، حيث تم تصميم استمارة استبيان لأجل هذا الغرض ، تم توزيعها على عينة عشوائية ، بحدود خمسمائة شخص . ولكن الاستجابة كانت ضئيلة ، فمعظم المشاركين في هذا الاستبيان لم يستجيبوا للاستجابة المطلوبة . فبعضهم أهمل الاجابة ، والبعض الآخر أجاب على الأسئلة بعدم اهتمام واكثرات ، وتم استخلاص مائة وخمسين استمارة ، فرغت وحللت نتائجها حيث أظهرت بعض الاتجاهات لدى الجمهور المسرحي في الكويت .

ففي مجال الذهاب إلى المسرح : أفاد ١٢٪ بأن آخر مرة ذهبوا فيها إلى المسرح كانت منذ أسبوع . و ١٤,٦٦٪ منذ شهر ، و ٢٢,٦٦٪ منذ ثلاثة أشهر . أما الغالبية ٥١,٣٣ فقد كانت آخر مرة ذهبوا فيها لمشاهدة عرض مسرحي قبل أكثر من ثلاثة أشهر .

وقد أفاد ٨٧٪ من أفراد العينة بأنهم ليسوا من الرواد المنتظمين للمسرح . . بينما اعتبر ٢٣,٣٣٪ منهم أنفسهم من الرواد المنتظمين للمسرح . . . وقد أظهرت الدراسة أن الغالبية العظمى من الجمهور المسرحي في الكويت يتم ذهابهم إلى المسرح حسب

الظروف ، بشكل غير منتظم ، وهذا يعني أن عادة الذهاب إلى المسرح غير متأصلة لديهم .

وفي مجال تفضيلات المشاهد أظهرت الدراسة . أن غالبية أفراد العينة ٦٦ ، ٧٦٪ يفضلون الذهاب إلى المسرحية الكوميدية . ويرون أن الكوميديا أكثر تأثيراً عليهم .

كما يفضل أغلبية أفراد العينة ٣٣ ، ٦٥٪ ، أن تكون المسرحية باللهجة العامية .

أما من حيث القضايا التي تطرحها المسرحيات ، فيفضل معظم أفراد العينة الاقبال على المسرحيات التي تتناول القضايا الإنسانية التي تمسهم وقضاياهم المحلية ، أما الذين يفضلون المسرحيات التي تتناول القضايا العربية العامة فنسبتهم ٢٤٪ .

ويقرر ٦٦ ، ٦٩ من أفراد العينة أنهم يذهبون لمشاهدة المسرحية ، بعد تكوين فكرة عنها ، أما المصادر التي يعتمدون عليها في تكوين هذه الفكرة العرض أو النقد الصحفي ٦٦ ، ٣٨٪ ، الاعلان ٣٣ ، ١٩٪ ، وهنا يظهر دور الصحافة في التأثير على الجمهور المسرحي ، واغرائه لحضور العروض المسرحية .

ويقرر ٦٦ ، ٦٨ من أفراد العينة ، أن فكرتهم المسبقة عن المسرحية تتأثر نوعاً ما بعد مشاهدتها .

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

كما يقرر ٣٣ ، ٧٣٪ من أفراد العينة أنهم يذهبون مرة ثانية لمشاهدة المسرحية إذا أعجبته .

كما أفاد ٨٠٪ منهم أنهم يناقشون العرض المسرحي بعد مشاهدته مع الذين شاهدوا هذا العرض .

أما عن أكثر وسائل الاتصال تأثيراً في الجمهور . فيذكر أغلب أفراد العينة ٦٦٪ أن التلفزيون يمثل المرتبة الأولى ، ويرجع ذلك إلى انتشاره ، وسهولة الوصول إليه قياساً بالمسرح ، الذي يحتاج إلى جهد ومشقة فضلاً عن تكلفة دخول المسرح ، حيث يقرر ٣٣ ، ٦١ من أفراد العينة ، أن أسعار تذاكر المسرح مرتفعة .

ومن استقراء نتائج هذا الاستبيان تبين أن بعض اتجاهات الآراء لا تنطبق على واقع الجمهور المسرحي في الكويت ، حيث يحاول المستفتون الاجابة بآراء مثالية أحياناً ، اعتقاداً منهم بأن هذا ما يجب أن يقال . فهم لا يصورون بدقة واقع حالهم في تعاملهم مع المسرح .

ويمكن أخذ نتائج مثل هذه الدراسة كأحد المؤشرات التي يمكن الاستعانة بها في دراسة جمهور المسرح ، مع مواصلة عمل الاستبيانات والأبحاث الميدانية ، إلى جانب استقراء ما يحدث على الساحة المسرحية . من خلال التعامل اليومي مع المسرح والجمهور المسرحي .

ومن خلال متابعة ما عرض من مسرحيات في المواسم الأخيرة في الكويت والصدى الذي لقيته من الجمهور يمكننا تقدير الملامح العامة لطبيعة المتفرج العربي في الكويت . حيث يمكن اجمال العوامل التي تؤثر في إقبال الجمهور على المسرح على النحو التالي :-



١ - الدعاية والاعلان :

تقوم الدعاية بدور مهم في جذب الجمهور من حيث التعريف بالمسرحية والعاملين بها وربما نلاحظ التناسب الطردي بين حجم الجمهور الذي يقبل على مسرحية معينة وحجم الدعاية لهذه المسرحية وهذا لا يلغي دور باقي العناصر التي تؤثر على اقباله وعزوفه ، ونخص بالذكر الدعاية التلفزيونية ، مما لها من تأثير كبير على جذب الجمهور للمسرح .

٢ - نجوم المسرح :

تعود الجمهور العربي على الاقبال على الأعمال المسرحية التي تضم نخبة من نجوم الشباك وكان هناك اعتقاداً لدى هذا الجمهور بأن المسرحية التي يشترك فيها عدد من النجوم الكبار لابد أن تكون مسرحية جيدة من هنا يتخوف الجمهور من الاقبال على

مسرحيات لا يشترك فيها عدد من النجوم المعروفين . وهذا لا يمنع من فشل عدد من المسرحيات جماهيريا ، مع مشاركة عدد من النجوم الكبار فيها لعوامل أخرى في العمل تسبب عزوف الجمهور .

٣ - اختيار الوقت المناسب :

يشدد الاقبال الجماهيري على المسرح في أوقات معينة وخاصة في الأعياد والعطلات ويقل في أوقات معينة مثل أوقات امتحانات المدارس وفي العطلة الصيفية ، لذا تتنافس الفرق المسرحية على تقديم عروضها أثناء الأعياد . وفي الأسبوع الواحد يكون الاقبال كثيفا آخر الأسبوع ويقل مع بدايته .

٤ - توفر عنصر التسلية :

يحرص الجمهور على المسرحيات التي تعتمد على عناصر الفرجة المختلفة التي تكسر من حدة الجدية في الطرح كأن تحتوي على اغاني واللوحات الراقصة . وعنصر الاضحاك مطلب ملح لكافة فئات الجمهور الذي يعاني من ضغوط مختلفة على كافة المستويات الاجتماعية والسياسية والاقتصادية . فكلما زاد كم الاضحاك في المسرحية كلما زاد الاقبال ، لذا حظيت بعض المسرحيات باقبال جماهيري كثيف رغم تواضع مستواها الفني وسقوطها إلى درجة الابتذال والاسفاف .

٥ - أهمية القضية المثارة :

وهذه أهم العناصر التي تحدد موقف الجمهور من المسرحية حيث يقبل الجمهور على المسرحيات التي تعالج قضايا الملموسة بشكل واضح بعيدا عن التكلف .

ولكن تضيع بعض المسرحيات في خضم العمومية حيث تعالج قضايا عربية عامة مثلا دون أن تحمل هوية بيئة معينة أو مجتمع عربي معين ومن هنا إذا كانت المسرحية

تعرض في مجتمع عربي ما ولاحظ الجمهور أن القضية التي تثيرها المسرحية ليست قضيته الخاصة ولا يعاني منها فإنه لن يتعاطف معها ومن ثم لن يكون الاقبال على هذه المسرحية بالشكل المطلوب .

وهذا ما حدث لمسرحية رحلة حنظلة فهي مسرحية جيدة من حيث الشكل الفني وتحتوي على عناصر الفرجة ومقدمة بشكل كوميدي اضافة إلى أنها تعالج قضايا الانسان العربي ولكنها عمدت إلى التعميم فصورت رحلة الانسان العربي وسط ما يتعرض له من مطاردة وقهر واستلاب .

ولكن المتفرج العربي في الكويت لا يعاني ما يعانيه حنظلة من اضطهاد والقضية ليست موجودة في هذا المجتمع الصغير .

ومن هنا كان الاقبال الجماهيري على هذه المسرحية محدودا جدا وبشكل لا يتناسب مع قيمتها الفنية من حيث الشكل والمضمون . بينما نجد اقبالا جماهيريا كثيفا على مسرحيات ، متواضعة القيمة الفنية ولكنها تعالج قضايا محلية معاشة في قالب كوميدي .

ولا يكفي أن تعالج المسرحية قضايا الجمهور الملحة حتى يقبل عليها فمن الضروري أن تكون هذه المعالجة بشكل واضح غير متكلف يبتعد عن الافراط في الرمز ، لكي تصل الفكرة إلى الجمهور من أيسر طريق وهذا لا يعني المعالجة السطحية للقضايا .

وعلىنا أن نأخذ قضية الجمهور بجدية ونكرس جهودنا لدراسة علمية موضوعية حتى نعرف جمهورنا الذي نتعامل معه من حيث الذوق العام والقضايا التي تشغله لأننا اذا اقتربنا منه حتما سيكون قريبا منا متواصلا معنا . عندها سنستطيع تقديم ما يريد وما يقبل عليه ، وهذا لا يعني أن نتنازل عن الموضوعية والطموحات الفنية ، فندغدغ عواطف الجمهور ونستجيب إلى كل ما يريد كما يفعل الباحثون عن الكسب المادي السريع ، بل علينا أن نفهم جمهورنا أولا . ومن ثم نقدم له ما يحتاج إليه ، وما

يعنيه بشكل فني ناضج وجاد . من خلال إشكال الفرجة المألوفة لديه ، التي تتوافق مع ذوقه . وذلك لا يمنع من حشد ما هو متاح من عناصر التسلية لجذبه .

عندها حتما سنصل إلى ما نريد وسنرتقي به ، ونصل به إلى درجة الوعي المسرحي .

الهوامش

- (١) محمد يوسف نجم - المسرحية في الأدب العربي - دار الثقافة ، بيروت ١٩٦٧ ، ص ٧ .
- (٢) انظر المرجع السابق ، ص ٣٤ .
- (٣) انظر المرجع السابق ، ص ٣٧ .
- (٤) المرجع السابق ، ص ٨٥ .
- (٥) انظر يوسف ادريس - نحو مسرح عربي ، الوطن العربي للنشر ، بيروت ص ٤٩٢ - ٤٩٤ .
- (٦) سعد الله ونوس - بيانات لمسرح عربي جديد . مجلة المعرفة السورية ، عدد ١٠٤ سنة ١٩٧٠ ، ص ٨ .
- (٧) المرجع السابق ، ص ٩ .
- (٨) سعد الله ونوس في مقابلة مع الكاتب بدمشق ، ابريل ١٩٨٤ .
- (٩) البيان الأول لجماعة المسرح الاحتفالي - مجلة البيان ، عدد ١٦٣ ، أكتوبر ١٩٧٩ - الكويت .
- (١٠) المرجع السابق ، ص ١٤ .
- (١١) المرجع السابق ، ص ١٥ .
- (١٢) البيان الثاني لجماعة المسرح الاحتفالي - مجلة البيان ، يوليو ١٩٨٠ الكويت ، ص ١٢٦ .
- (١٣) المرجع السابق ، ص ١٢٥ .
- (١٤) البيان الأول لجماعة مسرح الحكواتي - مجلة البيان عدد ١٦٣ أكتوبر ١٩٧٩ الكويت ، ص ١٠ .
- (١٥) المرجع السابق ، ص ١١ .
- (١٦) البيان التأسيسي لمسرح الفوانيس - عمان ١٩٨٤ ، ص ١٤ .
- (١٧) المرجع السابق ، ص ١١ .
- (١٨) بيان جماعة مسرح السراقد - مجلة البيان ، عدد ٢٢٩ ابريل ١٩٨٥ ، الكويت ، ص ٧٥ .
- (١٩) فيليب فان تيغيم - تقنية المسرح ، ترجمة بهيج شعبان ، منشورات عويدات ، بيروت ، ص ٩ ، ٨ .

الجمهور والمسرح

التجربة في العراق

د. عوني كرومي

المقدمة :

المسرح حقيقة معروفة أخذت المجال الواسع من الدراسة والبحث في تاريخها وضرورتها وحتمية وجودها بخصائصها وشكلها حسب كل مرحلة اجتماعية . بينما الجمهور، وهو مجال الدراسة هذه، وقد بدأ الاهتمام به في فترة متأخرة من تاريخ المسرح العالمي والمحلي، وذلك لوجود أشكالية كبيرة في نسبة عدد رواده مقارنة بالعدد السكاني اكان في المدينة أم في الريف . فالنسبة الصغيرة لعدد مشاهدي المسرح أولاً وعدم كفاية من المسارح والمؤسسات الفنية بحيث توازي نسبة عدد السكان ثانياً مع الاخذ بنظر الاعتبار المستوى الفني والفكري اللازم من أجل عملية تطوير الوعي

الاجتماعي إلى جانب الضرورات الانسانية الأخرى، تشكل هذه جميعا أزمة داخل المسرح، حيث أن اشكالية الجمهور لا تنحصر في ارتياد وزيارة المسرح فقط وإنما تتجاوزها إلى حدود الفهم والارتقاء والتواصل بين الجمهور وبين العمل الفني ذاته. . أي العلاقة بين الفنان والمشاهد، الأول كعملية ابداعية خلاقة، والثاني كعملية ابداعية مستثمرة بل وحتى مستهلكة.

ولكي نحدد من هو المشاهد وماذا نقصد به، وما هي المشاهدة، من ناحية كونها فعالية انسانية وفعالية فنية، فإن هذا يقودنا إلى ضرورة تحديد نوع المشاهد وعلاقته بفن المسرح. باختصار إن الاشكالية المنبثقة من وجود خلل بين المنتج والمستهلك تتضح حتى مع وجود مسارح وعروض مسرحية كثيرة عندما يقابل ذلك تدني في عدد المشاهدين الذين يتم تحقيق الانتاج لهم اصلا وذلك من خلال خطة ومنهج وأهداف تنصب لكسبه بهدف التأثير عليهم وتطويرهم الخ. . ومن أجل استكمال ذلك من الجوانب الفنية والتقنية والفلسفية والتنظيمية والاحصائية. . . عمد المسرحيون ويعمدون اليوم أيضا إلى الاخذ بفكرة الاستطلاع كي تتوضح للعاملين بالمسرح معرفة كنه العلاقة بينهم وبين المشاهد. وإيجاد السبل الكفيلة بتطوير وتحسين هذه العلاقة نحو الافضل، وبث رغبة اكيدة عند الجمهور في متابعة المسرح واعتباره ضرورة حياتية كجزء من المتطلبات التاريخية التي تعبر عن غموض حقيقي للبنية الاجتماعية.

من المعروف أن المعرض المسرحي يتحول من بين ايدي مبدعين ليصبح ملكا لمشاهديه يعبرون من خلاله عن مشاعرهم واحاسيسهم برود افعال نفسية واجتماعية أهمها : الصمت، الضحك، البكاء، الخوف، الاعجاب تصفيقا وبالصفير احيانا، فالجمهور يتلقى العمل المسرحي بحواسه فيكون من خلالها رافضا مشاركا، متأثرا، لأن المسرح، بفعل الممثل، قادر على تجسيد صورة الانسان الاجتماعي.

لم اسع في هذه الدراسة لبحث جميع مفردات العلاقات أو الاشكاليات اعلاه قدر ما سعت إلى التأكيد على قسمين اساسيين : الأول هو دراسة الجمهور ودوره في

المسرح وكذلك دور المسرح وعلاقته بالجمهور وصولاً إلى تنظيم جيد لاستخلاص آراء المشاهدين بالمسرح، والثاني أهمية المشاهد وتأثيره في العملية المسرحية استناداً إلى تجربة فعلية تتمثل في عدة مسرحيات قمت باخراجها مؤخراً. . ولهذا أيضاً لم أدرس الظاهرة تاريخياً ولا استبيانياً وإنما ركزت جهودي على الاشكالية المحصورة بين الفنان والجمهور وتأثير الجمهور على تطوير القدرات الابداعية عند الفنان.

خصائص وأنواع الجمهور عموماً والجمهور المسرحي خاصة :

ان كلمة جمهور وجماهير تأخذ دلالات ومعاني كثيرة، وهي تستعمل في أكثر من مجال وفي أكثر من نوع، حتى أنها في بعض الاحيان تأخذ معنى الشعب. . والمسرح هو فن الشعب وفي خدمته، ووسيلة من وسائل الاتصال به. . ومع ذلك فان جمهور المسرح أخذ بالتخصص فليس الجمهور كله جمهور مسرح، ذلك أن المسرح سعى ويسعى هو الآخر إلى التخصص ضمنياً، سواء من خلال التوجه لاستقطاب فئة عمرية أو اجتماعية. . حيث نرى وجوداً لمثل مسرح الاطفال، مسرح الشباب، مسرح العمال. . الخ. . ورغم هذا التخصص هناك جمهور بشكل عام وهو بذلك الجمع من الناس دون تمييز يأتي إلى المسرح بدوافع وأهداف ورغبات مختلفة ومتباينة. .

وعليه يمكن أن نقول أن من أنواع الجمهور المسرحي جمهوراً يأتي انطلاقاً من مبدأ بحثه من التسلية وقضاء الوقت وتوفير المتعة، وجمهوراً يأتي بدوافع خاصة تتمثل بالاعجاب أكان متمثلاً بممثل أو مخرج أو مؤلف. . الخ، وجمهوراً ينطلق من نظرتهم إلى المسرح كضرورة اجتماعية، وجمهوراً يأتي إلى المسرح بانتظام مرة أو مرتين أو ثلاث أو باستمرار، وجمهوراً يمكن أن نطلق عليه تسمية «صديق المسرح» دون أن ننسى أن هناك جمهوراً يمكن أن نطلق عليه مشاهداً أو جمهوراً بالصدفة اذ لا تشكل زيارة المسرح لديه إلا فعالية عفوية في حياته اليومية. .

ومن ناحية أخرى يمكن أن نصف الجمهور إلى مشاهد يشجع هذه الأعمال لا

تلك، وآخر يأتي لمشاهدة الأعمال الواقعية، وجمهور يجذب الأعمال الجادة فقط، وجمهور يجذب المسرح الاستعراضي وآخر يقبل على المسرح الغنائي والوبرا... الخ. إن اختلاف الانماط المسرحية له تأثير على اختلاف الجمهور بحسب تذوق كل فئة منه لنمط معين... كما ويمكننا أن نجد الجمهور مختلفا ومتباينا ما لم ننسى أو نخلط بين جمهور المسرح والتلفزيون والراديو والسينما حتى لو تم عرض عمل درامي واحد من خلال هذه الوسائل كل على حدة... فهو أشبه بالجمهور الرياضي حيث نجد جمهورا لكرة السلة وآخر لكرة القدم ولعبة التنس... الخ.

ان هذا الاختلاف الواضح في الجمهور، وقد نستطيع أن نقول : تخصصه، لا بد وأن يقود إلى خصائص متباينة بين مجموعة وأخرى، فالمشاهد - صديق المسرح - لا نعي به الشخص الذي يرغب بالمشاهدة وحسب بل الذي يكون على استعداد للمتابعة والمواصلة ويصر على قطع التذكرة ويرغب وينمي قدرته على تطوير فن المشاهدة والمتابعة والنقد والحكم على مستوى العمل، وترقب ظهور الانتاجات المسرحية ويعمل على انجاحها وهو ينظر إلى عملية المشاهدة المسرحية على أساس أنها نشاط روحي واجتماعي تعوض ما يفترقه في واقعه المعاشي... أي يتحول إلى مشاهد مشارك أكثر منه متلقي... وجدير هنا بالتمييز بين الجمهور والمشاهد، فالمشاهد يتصف بما اوجزناه قبل قليل بينما الجمهور لا يدخل في نطاق هذا التخصيص، بل بشكله العام، أي جميع المتفرجين... ذلك أن مشاهدي المسرح يمتازون بكونهم جمهوراً منظماً رغم اختلاف المآرب والافكار، فهم، على الأقل، يجلسون في الصالة بحض حريتهم واختيارهم للمشاهدة والمشاركة..

نجد عند هذا الجمهور الالفة والتفاعل فهو يتجانس في التلقي وفي ردود الافعال اثناء عملية العرض... وأول شروط تحقيق هذا التجانس هو ما يقدمه المسرح من عناصر قابلة للاعجاب والاصغاء تدفعه إلى حالة المتابعة والكشف والخلق لأن هذا الجمهور لا يكتفي بالتلقي وحسب. وذلك لأن الجمهور وفي عصرنا لم يعد جمهوراً مغيباً.

علاقة المشاهد بالمرح :

ان واحدة من الاشكاليات القائمة بين الفنان المسرحي والجمهور حدثت أو تحدث عندما تتحول العملية الانتاجية للمرح إلى علاقة أشبه بالعرض والطلب، أي عندما يبدأ المرح بانتاج أعمال استهلاكية تتضمن أنواع التسلية والترفيه واللهو بعيداً عن المواصفات الفنية والفكرية وقيم العصر وحينما تصل الحالة إلى التبسيط والتسهيل والرخص تزداد الهوة بين المشاهد والفنان المبدع الذي يطمح أن يقدم اعمق واثري الأعمال، مما ينتج عن ذلك أحد أمرين . . اما أن يعزل الفنان المبدع نفسه أو ينظر إلى نفسه على أنه نوع خاص فوق مستوى الجمهور، وأن عملية الخلق التي يقوم بها لا يمكن للجمهور أن يرقى إليها .

ومن أجل حل هذا الاشكال يتوجب على الفنان أن يضع المشاهد في ضميره ومخيلته وعقله، لأن الفنان لا يقرأ الواقع لذاته بل يعيد خلق الواقع بهدف التأثير فيه .

ان انسانية العرض المسرحي لا ترتقي بدون انسانية المشاهد التي تؤكد عبقريته في صنع قدره .

إن المسرحي مطالب دوماً بأعلاء شأن المرح . وهو في بحثه هذا يبحث عن المشاهد المساهم والمشارك في ذلك، ولا يتحقق هذا من خلال المشاهد المستهلك، أي أن درجة كمال العرض المسرحي مقرونة بمشاركة المشاهد في تطوير الافكار والمعاني من خلال اضافاته التفسيرية المتنوعة التي تعطي معان جديدة تناسب عصره وحياته . فصعوبة اعداد العرض المسرحي ومراحل العمل واسلوبه . . تستوجب مساهمة الفنان من خلال تقديم ثراء في الدلالات والمعاني حتى وأن كانت عميقة وصعبة ويتوجب على المشاهد خوض صعوباتها وصولاً إلى حالة الفهم، وبالتالي اغناء العملية المسرحية بالتبادل . .

وقد زادت حدة الخلاف بين الفنانين والمشاهدين . . فمن جهة هناك جمهور وفنان يستهلك نفسه وقيمه وقدراته ومن جهة جمهور وفنان يرى نفسه ويرتقي بها

منميا قابلياته، ففي الأولى يشعر المشاهد بعدم أهمية ما يراه من معرفة هي دون مستواه ولا ترقى إلى أبسط أنواع خبرته الحياتية بينما يشعر المشاهد في الحالة الثانية بامتحان لوعيه ومدى تطوره وقدرته على التفكير وامتلاك تجربة أكثر تطورا تساعده على الاكتمال والتوازن . وهكذا جمهور ينظر إلى الفنان نظرة ازدراء وتحلف وجمهور ينظر إلى الفنان نظرة اكبار وتقدير .

عملية المشاهد المسرحية :

١ - موقف المشاهد داخل العرض :-

ان كل مشاهد يأتي لمشاهدة عرض مسرحي لابد أن تكون لديه دوافع لذلك انطلاقا من رغبته واحتياجاته وتوقعاته لما سيشاهده من مستوى فني راق ومتطور يمثل قراءة فنية للواقع الذي يعيشه .

إن المشاهد، اثناء العرض المسرحي، هو شخص متابع للعرض سعيا منه للوصول إلى الانسجام، الذي يعني لديه مرة التوحد ومرة الاتفاق ومرة اخرى يعني التضامن، وهو إلى جانب كل هذا يسترجع - اثناء المتابعة - حالات يكون البطل أو الشخصية فيها أقرب إلى نفسه أو فهمه أو ادراكه . . تلك الحالات التي يعرف المشاهد عنها أكثر مما يعرفه البطل نفسه . . فالمشاهد كالممثل يعرف عن الشخصية أكثر مما تعرفه الشخصية بمعنى أن المشاهد يتابع العرض أو التمثيل على أساس أن كل لحظة تمثل لحظة اكتشاف وخلق . . وبهذا يكمل المشاهد ما ينقص الحدث من استنتاجات ونتائج أكان ذلك بالرجوع إلى الذاكرة أو من خلال المعايشة أو من خلال ادراكه للواقع المعاش أو المتخيل . . أن هذا التواصل في متابعة العرض المسرحي يخلق حالة من الفهم المتبادل بين ما يفهمه الجمهور وبين ما يجب أن يرتقي إليه بالفهم وكذلك فهم ما يقدم له من معرفة وحقائق علمية وموضوعية . . فالفهم علاقة جدلية تعني التواصل والارتقاء، ذلك لأن الجمهور يدخل المسرح وهو في حالة فهم للواقع والحياة مملكا خزيننا من التصور والمعارف، ولكنه يفاجأ بحقائق جديدة تشده

وتقلقه وتزعزع قناعاته أو معارفه فيتحول إلى حالة من حالات البحث عن السبب في هذا التناقض وقد يشمل ذلك عملية من التعقيد بحيث يسعى المشاهد للوصول إلى فهم جديد يتوصل إليه عبر العمل الفني - العرض المسرحي - الذي يولد فكرة ويضع لها الرؤية والمعالجة تنفذ بواسطة عناصر مؤثرة تمتلك أسلوبها وطرازها على أن تكون مقبولة ومفهومة لتثير فيه رغبة التفكير وتأجج مشاعره وانفعالاته وتجعله يتحسن ذاته والآخرين الذين يعيش حياته المشتركة معهم .

فالتواصل اذن وبشكل موجز نفهمه على أنه توالي مفردات المعالجة عبر الادوات الفنية المثيرة والمحفزة والمشوقة من جهة ومن خلال الاحساس والفهم والادراك من جهة اخرى ، حيث يتحقق الارتقاء عبر عملية الكشف المتبادلة التي تخلق حالة التواصل . . عبر المشاركة . . فالجمهور لا يكتفي بالمشاركة من خلال النظر والسمع إنما يرغب في التأثير والتأثير فهو يختلف هنا ويختصم هناك ويتسم في مكان ويضحك في آخر . . الخ فتتحول المشاركة إلى حاجة ورغبة اجتماعية بالذوبان في ذات المشاركة الجمعية رغم اختلاف الانتهاء الطبقي والعنصر والدين والطائفة . . الخ .

ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

٢ - موقف المشاهد من العرض :

يتباين موقف المشاهد بتباين شكل الانتاج المسرحي ، فالانتاج يرجع إلى عوامل تشمل الاعداد، المهارة، الارادة، المكونات الذاتية للفنان، مذهبه في تناول أو المعالجة، انتماؤه الفكري، السياسي، الاجتماعي، القدرة الابداعية التي تنعكس من خلال الرؤيا الادرجية مثلا . . كل هذا يظهر أو يمكن في ثنايا عملية التوصيل والنقل القائمة عبر العنصر البشري في المسرح الا وهو الممثل الذي ينقلها بدوره إلى المشاهد - المتلقي - لهذا لا يمكن أن يجزم الانسان بتأثير العمل على المشاهد أو تحديده فالتأثير يبقى مختلفا باختلاف ما ألفه من مشاهدته لعرض التجربة المقدمة له واختلاف مهارته وابداعه . فاذا كان بالامكان تحديد عناصر التباين في الانتاج المسرحي فانه يصعب تحديد ذلك لدى المشاهد ولهذا يعمل الفنان دائما على استطلاع

رأي الجمهور ومعرفته . ومع ذلك يمكن معرفة موقف المشاهد من العرض من خلال سلوكه اثناء المشاهدة ومن خلال تأثير العرض عليه ، حيث نجد مشاهدا فاعلا ، وآخر منفعلا وثالثا مشاركا ورابعا مندهشا ومشاهداً ينخرط في البنية المقدمة محققا الاندماج الذي يساعده على تحقيق هويته من خلال تطبيق ما يراه في العرض على نفسه، والمشاهد المحبط والعاجز مثلا يرى في بطولة المسرحية ذلك العالم الذي يفد إليه من أجل نسيان أو تناسي مآسي الحياة الواقعية فالمسرح بالنسبة له يمثل المنفى الذي يحرره من الالم والفشل والاحباط . . . الخ . لأن المشاهد في كل الحالات يحاول أن يستجيب لكيئوته باعتبار المسرح بالنسبة له وسيلة للمزيد من المعرفة بالحياة وبالتالي وسيلة للتعلم والكشف عن اسرار وغموض الحياة .

رغم هذا التباين في المتلقي أي المشاهد الظاهر احيانا والذي قد لا يظهر احيانا اخرى إنما يجري في زمن - وقت - واحد من العرض المسرحي ورغم وجود روح حميمية واتصال روحي بين الممثلين والجمهور فان هذا التأثير لا يظهر توا وفي اللحظة بقدر ما يظهر لاحقا - أي بعد العرض - يؤسس دلالاته ورموزه في الواقع المتطور لذهن المشاهد دونما اغفال لخلفيته الاجتماعية وتفاعلها مع ما يجري على خشبة المسرح ، فالمشاهد ، هنا ، موزع بين واقعين متفاعلين احدهما يمثل الواقع الذي يحمله المشاهد معه إلى صالة العرض والتفاعل مع واقع ما يجري اثناء العرض ، وهذا ما سيولد واقعا آخر ما بعد المشاهدة .

تأثير العرض المسرحي في عملية المشاهدة :

يتوجب من ناحية اخرى عدم نسيان أن التبادل القائم بين المشاهدة وعملية العرض المسرحي تنحو منحاهي اخرى ، فهي تخضع أيضا لعملية اقناع واقتناع وليست مجرد تعبير أو تجسيد لواقعة اجتماعية يقدمها عاملون مقتنعون بها أو مشاهد يتخذ من عملية المشاهدة والعرض والواقع المعاش حالة واحدة متداخلة . . كما أن عملية العرض يمكن اعتبارها مشروعاً للمشاركة من قبل المشاهد يتم على أساس المجازفة والمغامرة ، فالمشاهد يغامر بمعرفته ومشاعره لأجل تطويرها واغنائها

واثرائها. وآملا في أن يجد ما ينشد من اكتشافات جديدة يحققها له العرض المسرحي، فهو بانتظاره وترقبه وتشوقه وتحسسه وإدراكه بل وحتى في سأمه وضجره يبحث عن حالة اكتشاف حقائق تساعد، كإنسان، في مشروع حياة الديمومة والتطور، عندما يخرج فإن هذه المغامرة والمجازفة تتحول إلى حقيقة مهمة أو محصلة نعني بها المتعة وربما المتعة الفكرية. . ومن ناحية أخرى - في عملية الاقتناع والاقناع - أسرع من يكشف الزيف والفشل والمبالغة والتسفيه والتبسيط. . . الخ من خلال العجز في أدوات التوصيل أو من خلال عدم تحقيق حالة التطابق، ولذا فإن على المسرح أن يقدم الحوادث والأفعال لا كتصور ذاتي لفرد وإنما كتصور جماعي للواقع، وبهذا فإن العرض المسرحي مسؤولية خطيرة لا تتمثل بالكلمة المنطوقة ومعناها وصداها وتأثيرها بل من خلال الصمت والإشارة وكل ما يحمل دلالة، لذا نرى أن عملية التمثيل والإخراج تتطلب قراءة واعية للواقع واسقاطاته التي يجب أن تتم بروحية المشاهد بعد أن أصبح كل من الممثل والمخرج ممثلان للمشاهد من خلال قراءته لتجسيد عملية العرض، لأن المشاهد يمتلك قدرة إبداعية للتأويل قد تتجاوز تأويل وتفسير المخرج والمؤلف والممثل.

ومن أجل تحقيق مشاهدة سليمة نرى أن اتصال المشاهد بالمسرح أثناء العرض يجب أن يتم من خلال الصنمت والأصغاء والسمع والسيكوت أي قدرة المشاهد على تسخير قواه العقلية وحواسه من أجل التلقي، وهذا يكتمل عندما يرى المشاهد ويسمع العرض بحيثياته ومفرداته التي تجسد الفكرة بأسلوب يوضح المعنى والدلالة. . والمشاهد يشارك في العملية ليس بفعل آني وإنما من خلال الصدى الحاصل من الفكرة والمقولة والدلالة أي أن الصدى مع التأثير هو الذي يكمل الخطاب المسرحي المقدم بتحقيق اللفة والتفاعل والتجانس مع الدعوة المحمولة من العرض إلى الصالة.

دوافع المشاهدة عند الجمهور :

هناك دوافع عديدة تدفع المشاهد للمجيء إلى المسرح ويمكن إيجاز أهمها بما

يلي :

- ١ - للحصول على المتعة بانواعها، الذهنية، والحسية . . . الخ .
 - ٢ - لاكتساب الخبرة والمعرفة والثقافة المتمثلة بالفكرة والموضوع المجسدة للعلاقات الانسانية بمدلولاتها الاجتماعية وغيرها .
 - ٣ - بقصد المشاركة الوجدانية والجماعية أي رغبة الانسان أن يكون أكثر من «الانا» ويدخل ضمن الوجود الجمعي . .
 - ٤ - لغرض اكتشاف حقائق جديدة تثيرها توقعاته عن سياقات احداث الحياة فقد يكون موضوع ونوع المسرحية دافعا لمشاهدتها كأن تكون مسرحية كوميدية أو اجتماعية أو بوليسية أو موضوعات غير عادية أو مألوفة وقابلة للتجديد والتنوع .
 - ٥ - لرغبته بتقييم ذاته والكشف عن نفسه من خلال مقارنة معارفه بالمعارف المستقاة من العمل الفني .
 - ٦ - التعرف على المبدعين وحالة الابداع وموضوعيته من كاتب إلى ممثل إلى مخرج . .
أو لحب الظهور الاجتماعي والتباهي والتعارف أو الفضول . .
- إذا كان لنا أن نعتبر هذه الدوافع ذاتية فهناك دوافع يمكن اعتبارها دوافع خارجية : أولا : كأن تكون تلبية لدعوة مقدمة أو تحقيق رغبة الاهل أو الاقرباء والاصدقاء للمشاركة في المشاهدة . ثانيا : تأثير الدعاية والاعلام واسلوبهما ، ثالثا : التربية والاعتقاد منذ المراحل الدراسية الأولى على مشاهدة المسرح . رابعا : تأثير الفنان بالمشاهد . خامسا : جملة من الدوافع المتعلقة بالجوانب الحسية : وجود وجوه جميلة واجساد متناسقة ونجوم تملك شهرة ، علاوة على مايقدم من أعمال فيها عناصر الاحكام والتشويق والترقب والخوف والاضحاك والجنس والمتابعة والتحفز ، ومفردات تعتمد النكتة والرقص والغناء والموسيقى والتي تخلق تنوعا يقضي على الرتابة لا غير . سادسا : من الدوافع التي قد تبدو غير منظورة هي عدوى المشاهدة الجماهيرية المنقولة شفاهيا من قبل مشاهدي العرض والتي تتنامى مع جودة العرض فتخلق زخما جماهيريا وقد يكون لهذا النوع من الدافع تأثيرا عكسيا بحيث تخلق هذه العدوى نفورا وابتعادا عن العمل اذا ما كان العمل سيئا . سابعا : النقد، حيث

يلعب دورا مهما في دفع الجمهور إلى مشاهدة العمل من خلال تكوين وجهة نظر أو رأي جيد عن العمل .

الوسائل الكفيلة بتطوير عملية المشاهدة :

إن وجود ابنية مسرحية تقدم عروضاً ضمن نظام ومنهاج موثوق والاعتناء بالتربية الفنية وخلق رغبة للمشاهدة وتطوير الروح النقدية عند المشاهد من خلال دراسات مبسطة عن المسرح ، بل وحتى انتقال المسرح إلى الجمهور في بعض الحالات من أجل توسيع دائرة اصدقاء المسرح إلى جانب عقد اتفاقيات بين المسرح كمؤسسة وبين المدرسة والدائرة والمعمل والجامعة والنوادي . . الخ والعمل على تنظيم الزيارة للمسرح تعتبر من أهم الوسائل الكفيلة بتطوير عملية المشاهدة عموماً ولكن هناك وسائل أخرى لواتيح لها المجال لتركت اثراً أكبر في تطوير هذه العملية منها تأسيس نوادي للمسرح أو فرق للأعمال التجريبية المختبرية اضافة إلى القيام بفعاليات مسرحية داخل المدارس والكليات والنوادي وغيرها من المرافق الاجتماعية ، ولتدعيم ذلك يمكن توجيه دعوة إلى المدارس وفئات المجتمع الأخرى لاشراكهم في جلسة النقد منها توضيح العملية المسرحية مع جلسات مناقشة للتعرف على آراء وافكار الجمهور نفسه ، وفي هذا الصدد يمكن أيضاً دعوة المشرفين والقائمين على الفعاليات الثقافية في المراكز والجمعيات لزيارة المسرح وتعميق صلتهم به ، بل ويمكن أكثر من ذلك دعوة المشاهد إلى متابعة البروفات والتعرف على بنية المسرح والقائمين عليه ومناقشة العمل قبل العرض وابداء آراءهم وبهذا يكون المشاهد على معرفة بأسرار المسرح وقوانينه مما يساعده على تكوين نموذج صالح للنقد والاكتشاف .

ان مما لاشك فيه أن تكامل العرض المسرحي هو أحد الوسائل المهمة في تطوير عملية المشاهدة لأنها تعمق الثقة لدى الجمهور بالمستوى الفني والفكري للعرض .

اسباب ابتعاد الجمهور عن المسرح :

في المقابل هناك أسباب يبتعد الجمهور بسببها عن المسرح وأولى هذه الأسباب :-

اولا : لكل فرقة مسرحية جمهورها الذي يتابع أعمالها حتى أنه قد يعزف عن حضور أعمال الفرق الأخرى وحالما يفقد الجمهور الثقة بهذه الفرقة فانه يعرض عنها .

ثانيا : بعد مكان العرض المسرحي عن التجمع السكاني . . فتطور المدينة وتوسع البناء فيها وابتعاد المركز الثقافي عن اطرافها قد خلق أزمة في وضع المشاهد لزيارة المسرح .

ثالثا : الاكتفاء، ونقصد بذلك أن المشاهد أصبح يسد حاجاته من المشاهدة ومتابعة التلفزيون أو من خلال الفيديو .

رابعا : عوائق، عائلية، المسرح عموما لا يسمح بدخول الاطفال الصغار والرضع، مما يعيق مشاهدة افراد العوائل الشابة التي لا تمتلك من يحتضن الاطفال في هذه الفترة، لقد انتبه المسرح التجاري إلى هذه النقطة مستغلا اياها بأعلانه عن السماح بحضور الاطفال بل وحتى ادخال المرطبات وغيرها حتى أن الاطفال تحولوا إلى دافع يجبر الكبار لارتياذ هذه العروض . . بينها لا يمكن تحقيق ذلك في العروض الحادة .

خامسا : العمل، يشكل وقت العمل عائقا مهما في ارتياذ المسرح وذلك لأن عدد الساعات التي يقضيها الفرد في العمل كثيرة أو أن تقسيم وقت العمل إلى أكثر من فترة (صباحا ومساء) إلى جانب قيام الفرد بأكثر من عمل أو اختصاص في اليوم الواحد كممارسته للتدريس والدراسة المسائية أو قيامه بعمل اضافي أو ممارسة اختصاص يتوافق وقت ممارسته مع أوقات العروض المسرحية كالطب والصيدلة بحيث لا يسع هذه المجاميع أن ترتاد المسرح إلا أيام العطل ونهاية الاسبوع .

سادسا : المواسم وظروف أخرى، هناك مواسم يصعب فيها على المشاهد أن يفطر. بوقته كفترات الامتحانات المركزية أو النهائية حتى أنها قد تمنع العائلة بأسرها من الحضور إلى المسرح اضافة إلى مواسم الصيف والعطل الطويلة حيث تستغل في جوانب أخرى من التسلية أو الترفيه .

سابعاً : الرقابة ، للرقابة دور هام وغير مباشر بهذا الجانب ذلك لأن ابتعاد الرقابة عن المرونة يجعل الكثير من النصوص الجادة غير ممكنة الانتاج مما يفسح المجال لأعمال هامشية أن تأخذ حيزاً أكبر في عملية الانتاج المسرحي مما يؤدي إلى ابتعاد الكثير من المشاهدين عن المسرح .

البحث الميداني واستقصاء رأي الجمهور

عمدت أكثر المؤسسات والمنظمات الفنية والمسارح إلى انتهاز عملية المسح والاحصاء لاستطلاع رأي المشاهدين من أجل أهداف عدة منها تنظيمية انتاجية ، وأخرى هدفها الارتقاء بالمستوى الفني والفكري للمسرح ، وثالثة للعمل على زيادة عدد المشاهدين وتوسيع دائرة تأثير المسرح اجتماعياً ، حيث يستفاد منها معرفة نسبة المشاهدين بالنسبة لعدد السكان ومدى احتياجات المجتمع إلى ابنية مسارح وفرق وكوادر فنية ومعرفة الوسائل الكفيلة باستثمار ما هو متوفر بأعلى طاقة له ، إلى جانب معرفة ما يفضله المشاهد في مجال العرض المسرحي ، كما يحدد نقاط الضعف في عملية الانتاج كي يتمكن الباحثون والفنانون من إيجاد الحلول الكفيلة بحل هذه الاشكالات كما ويوفر الاستطلاع وسائل تساعد على وضوح رؤية الفنان وابتعاده عن التخمين والتصور واقرباه من الحقائق العلمية ، كما تساعد على دراسة وضعية مرتاد المسرح واحتياجاته والاجابة على تساؤلاته . . كما ويساعد الاستطلاع على معرفة خصائص المشاهد ودوافع المشاهدة لديه .

عادة ما تذكر في استمارات الاستطلاع اسم الجهة التي تتبنى الاستطلاع والهدف منه واسلوب ملء الاستمارة وذكر المعلومات الهامة حول صدق المعلومات .

من الممكن أن يقوم بهذا الاستطلاع اناس مختصون بالاحصاء أو العاملون في المسرح من ممثلين وفنانين كي يكونوا على احتكاك وقرب من المشاهد وفي حوار معه حول المشاكل القائمة في الايصال أو الفهم . .

ولأجل توضيح ذلك بشكل أفضل نطرح نموذجاً لاستمارة الاستطلاع تصلح

للتعرف على المشاهد المسرحي ومعرفة رأيه في العرض المسرحي ، يتضمن هذا النموذج المعلومات التالية :-

١ - اسم الجهة المستطلعة .

٢ - عنوان الاستطلاع (استطلاع لرأي الجمهور العربي في المسرح) .

٣ - كلمة : أيها المشاهد العزيز/ يحاول مركزنا أن تكون نتائج الأعمال المسرحية متجاوبة إلى حد بعيد مع ذوق وفكر جمهورنا المسرحي المتميز بالوعي والثقافة ، ولأجل تحقيق هذا التجاوب نحاول هنا عبر الاستمارة هذه أن نتعرف على رأيك الصريح والدقيق بالعرض المسرحي الذي شاهدته اليوم ، نأمل أن تكون الاجابة واضحة ودقيقة لكي يتحقق التفاعل التام بين المسرح وجمهوره .

نرجو وضع علامة ضرب (x) في المربع المناسب أمام كل استفسار راجين الدقة والتكامل عند الجواب . بالامكان وضع أكثر من علامة عند الضرورة .



١٧ - هل أثار انتباهك إلى مسرحية اليوم : الاعلان في مكان العمل ☐ من خلال الدعاية الاذاعية ☐ التلفزيونية ☐ السينمائية ☐ من خلال ملصق المسرحية ☐ من خلال الصحيفة ☐ من خلال تحفيز من قبل صديق ☐ من خلال تحفيز من قبل معارف ☐

١٨ - هل لديك معلومات عن العرض قبل مشاهدته : نعم ☐ معلومات قليلة ☐ لا توجد ☐

١٩ - هل تلاحظ فارقا بين أول مسرحية شاهدتها ومشاهدتك لمسرحية اليوم : نعم لاحظت فارقا كبيرا ☐ فروقا طفيفا ☐ لا يوجد ☐

٢٠ - هل تحاول مشاهدة جميع العروض : كلها ☐ بعضها ☐

٢١ - كم مرة تذهب إلى السينما

٢٢ - ما رأيك في المسرحية التي شاهدتها :

جيد جدا	جيد	متوسط	ضعيف
<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>

٢٣ - هل يتسجم هذا العرض مع توقعاتك للمسرحية : نعم ☐ لا ☐

٢٤ - هل حقق العرض لديك : المتعة ☐ التسلية ☐ التفكير ☐

٢٥ - هل مستوى عرض المسرحيات مرض بالنسبة لك : نعم ☐ لا ☐ بين بين ☐

٢٦ - إلى أي مدى تجد في هذا العرض انعكاسا للواقع : كامل ☐ متوسط ☐ سيء ☐ جيد ☐

٢٧ - أي النصوص تفضل : العامية ☐ الفصحى ☐ كلا النوعين ☐

٢٨ - هل تحب تقديم النصوص العالمية : مترجمة للفصحى ☐ مترجمة للعامية ☐ اعداد ☐ اعداد للمحلية ☐

٢٩ - ما نوع المسرح الذي تفضله : المأساة ☐ الكوميديا ☐ الجاد ☐ التجاري ☐ الشعري ☐ الغنائي ☐ الاستعراضى ☐

٣٠ - أيها تفضل : النص الكلاسيكي ☐ النص الحديث ☐ كلا النوعين ☐

٣١ - أي الموضوعات تستهويك : التاريخية ☐ المعاصرة ☐ (الاجتماعية) ☐ كلا النوعين ☐

١ - العمر : اقل من ١٥ سنة ☐ ١٥ سنة ☐ ٢٠ سنة ☐ ٢٠ سنة - ٢٥ سنة ☐ ٢٥ سنة ☐ ٣٠ سنة ☐ ٣٠ سنة - ٣٥ سنة ☐ ٣٥ سنة ☐ ٤٠ سنة ☐ ٤٠ سنة - ٤٥ سنة ☐ ٤٥ سنة ☐ ٥٠ سنة ☐ أكثر من ٥٠ سنة ☐

٢ - الجنس : ذكر ☐ انثى ☐

٣ - الحالة الاجتماعية : اعزب ☐ متزوج ☐ مطلق ☐ ارمل ☐

٤ - المهنة : موظف ☐ عامل ☐ مهنة حرة ☐ طالب ☐ ربة بيت ☐ صاحب عمل ☐ متقاعد ☐ اخرى ☐

٥ - المستوى العلمي : يقرأ ويكتب ☐ ابتدائي ☐ متوسط ☐ ثانوي/اعدادي ☐ خريج مدرسة مهنية ☐ خريج معهد فني أو مهني ☐ خريج معهد علمي ☐ خريج كلية ☐ دراسات عليا ☐

٦ - هل تمارس عملا ثقافيا أو جاكهاريا ☐

٧ - هل تمارس عملا اضافيا خارج الدوام الرسمي ☐

٨ - هل يعيق عملك المشاهدة ☐

٩ - هل سبق وأن شاهدت، مسرحية من قبل : نعم ☐ لا ☐

١٠ - ما معدل ذهابك للمسرح : مرة كل اسبوع ☐ مرة كل اسبوعين ☐ مرة كل شهر ☐ مرة كل عدة اشهر ☐ بالنسببات والعطل ☐

١١ - لماذا زرت المسرح : أ - لأنه لدي رغبة في ذلك ☐

ب - بتحفيز من صديق شاهد العمل ☐ ج - لأنه لدي علاقة ببعض الممثلين ☐ د - جئت بمرافقة اصدقاء ☐ هـ - لأن المسرحية تعجبني ☐ و - حبا في الاستطلاع ☐

١٢ - أي الأيام تفضل الذهاب إلى المسرح فيه : السبت ☐ الاحد ☐ الاثنين ☐ الثلاثاء ☐ الأربعاء ☐ الخميس ☐ الجمعة ☐

١٣ - هل وجودك في المسرح اليوم : لوحدك ☐ مع العائلة ☐ مع جار ☐ مع صديق ☐ مع مجموعة ☐ مع طلبة الصف ☐ مع ☐

١٤ - هل أنت من سكان : الريف ☐ المدينة ☐ العاصمة ☐

١٥ - اذا كنت تذكر أول مسرحية شاهدتها فاذكر اسمها : متى شاهدتها : اين شاهدتها : في المدرسة ☐ في النادي أو الجمعية ☐ في مسرح هواة ☐ في مسرح محترف ☐ في مسرح تجريبي ☐

١٦ - هل تذكر آخر مسرحية شاهدتها : اسمها : متى شاهدتها :

توصيات :

- ١ - على المسرحيين التعامل في عملية انتاجهم لكل مسرحية مع العمل وكأنها الجمهور بأكثرية يذهب لمشاهدة عرض مسرحي لأول مرة.
- ٢ - على المسرحيين العمل على توسيع رقعة جمهورهم من الجماهير العاملة والموظفين والحرفيين ولا ينحصر في فئة المتعلمين والمتقنين.
- ٣ - العمل على جذب المشاهدين من فئة عمرية لطلبة الثانويات والجامعة بالوسائل التالية :-
تحديد سعر التذكرة، اسلوب الحضور الجماعي للمسرح، القيام بمناقشة الاعمال معهم.
- ٤ - الاستفادة من تقوية الصلة مع المؤسسات والمدارس التي تضع المسرح ضمن برنامجها التربوي كوسيلة من وسائل تحقيق أهدافها التربوية.
- ٥ - السعي من أجل تقوية رغبة مشاهدة المسرح من خلال تطوير وعي المشاهد بالمسرح وخصوصيته وجعله صديقا على قدر من المعرفة في شؤون المسرح المهنية والفنية.
- ٦ - على الفنان أن يعمل على رسم سياسة للمسرح اذا ما أراد أن يحقق للمسرح حركة جماهيرية وليس جمهور مسرح فقط ولعرض مسرحي واحد، وعليه لا تكون عملية توسيع دائرة الجمهور أمنية شخصية بقدر ما هي مهمة ومنهج لدى الفئات.
- ٧ - العمل من أجل الزيادة في مرافق العروض المسرحية « مسارح، واشاعة بناءها ونشرها لاتاحة أكبر فرصة لأكبر مجموعة من المشاهدين لارتياح المسرح».
- ٨ - العمل على نشر الثقافة المسرحية في المراحل الدراسية المتوسطة والثانوية.
- ٩ - على المسرحي المتوخي الابداع في فنه أن يجعل من فنه انعكاسا للواقع وتعبيرا عنه بشكل مبدع، ويسهم في قراءة هذا الواقع بدلالات ورموز عميقة تعيش في ذاكرة الانسان وتشكل جزءا من تاريخ هذا الواقع وتراثه.

البحث عن العلاقة بين الجمهور والفنان المسرحي تطبيقيا

كما هو معروف عن العلاقة القائمة بين الفنان والجمهور أنها تمثل اشكالية اساسية تثار بين فترة واخرى تبعا للاحتياجات أو المتطلبات الجديدة التي تفرضها لغة العصر . الجمهور المسرحي ليس ذلك الانسان الذي يستجيب لما يقدم له وحسب بل تتكون من خلاله علاقة مع ما يقدمه العرض المسرحي من خلال مفرداته .

لقد تناول عدد كبير من المسرحيين هذا الجانب محاولين إيجاد سر هذه العلاقة بالبحث عنها ووضع اطار مادي لها . . وطالما ارقنى هذا الموضوع اثناء مسار حياتي المسرحية . ولطالما حلمت أن لا يكون اتصالي بالجمهور من خلال هذا القبر الكبير الذي يسمى صالة وخشبة المسرح . بل اردت اختراق هذه الجدران ، ولقد حاولت تحقيق بعض منها في محاولات عديدة سابقة بدأت تتبلور بعض ملامح تأسيسية منها في الأعمال - التجريبية .

ان شكل القاعة المستطيل المنتهي بخشبة مسرح عمقها ٥ إلى ٦ أمتار فتحتها ١٠ إلى ١٢ مترا ترتفع عن الارض ١,٥٠ سم وارتفاع فتحتها ٤ أمتار معلقة عليها ستائر حمراء . . .

والمشاهد الذي يجلس في الصف الرابع لا يشاهد أكثر من نصف الممثل لأن المشاهدين يجوبون عنه النظر ولأن الصالة غير متدرجة كانت هذه تجربتي مع اول قاعة من هذا النوع . . ففكرت بأمر هذا المشاهد الذي يجلس في الصف الثلاثين مبتعدا بين ٥٠ - ٦٠ متراً والذي سوف لن يسمع ولن يرى وبالتالي اذا ما حضر إلى المسرح سوف يضع له حوار و شخصوه من خلال الحديث الجانبي بينه وبين صديقه وهكذا تزداد الصالة ضوضاء مما يضطر بعض المسرحيين إلى تغطيتها بوضع الميكروفونات التي تزيد من غربة المشاهد وكثيرا ما يأخذ المشاهد حريته بالخروج والدخول لسوء الرؤية والسمع إلى جانب عدم جودة ما يقدم . . هذه الصورة الصغيرة جعلتني اشك في قدرة هذا الشكل الذي لم يسبق لي أن رأيت ما هو أفضل منه على ايصال المعاني والافكار التي ارغب أن تدخل لا إلى ذهنه وحسه بل الى قلبه

وتفكيره من أجل الوصول إلى اعماق نقطة في نفسه . فالضرورة حتمت علي ترك هذا الشكل وهذه العلاقة التي تفصل المشاهد عن العرض .

أقيمت عام ١٩٦٥ ولأول مرة علاقة جديدة للمشاهد فجعلت الصالة على شكل أقرب إلى المربع يقع في وسطه المسرح ويمتد إلى جوانب الصالة بدرجات وتقود إلى ممر استعملته لتسليط الضوء ودخول الشخصيات وللممثل أحيانا كما استفدت من الفضاء والسقف العالي لكي استخدم تشكيلة تخدم موضوع المسرحية . كانت المسرحية بعنوان (عند الصليب) والمكان كان جبل الجلجلة فالمسرح أصبح بارتفاعه يوحى إلى جبل الجلجلة وعلقت الصليب في السقف وكأنه عائم في الفضاء وحولت الأعمدة المحيطة بالجمهور إلى أيقونات تصور وتجدد مراحل عملية الصلب واتخذ الجمهور وضعا متحلقا حول المنصة وبهذا حققت تلاهما بين الجمهور والعرض . تحولت الصالة بالأكمل إلى فضاء للعرض قدمت عليه مشاهد الجوقة والشعب كما أن الصوت بدأ ينتشر إلى الجمهور بجميع الاتجاهات وهنا تحققت الرؤية الدائرية الجيدة والسماع الواضح . . لقد جاءت هذه التجربة المسرحية كي تلغي المؤلف في المسرح التقليدي واعطيت له روحية الطقوس بل جعلت الجمهور يدخل إلى الصالة وكأنه يدخل إلى كنيسة أو معبد أو مكان مقدس إن هذا الفضاء ساعد على تحرير الممثل من الحركات التقليدية ومشاكل الرؤية وجعلت حركته فعلا كاملاً ينقل معنى الحدث أو الحدث بذاته، ويتعامل مع بقية الشخصيات على أساس الفعل والحدث وعلى أساس مجال الشخصية وكان الفعل والحوار متجاورين لعملية السرد أو الوصف وللتأكيد على التجسيد الحي للفعل نسرد الحكاية وليس الهدف منها معرفة كيف صلب المسيح بل المهم في العرض هل حدث ذلك فعلا؟ ولأول مرة يتفاعل المشاهد مع الأحداث على المسرح . ان هذا الفضاء الجديد بالنسبة للمشاهد وبالنسبة للممثلين ولي أيضا نوع من أنواع الحرية والانطلاق والتحرر من الخوف واعطاء المجال الرحب لتخفيف جميع الاشكال والمعالجات التي يضيق بها مسرح العلبة . لقد كان هذا العمل أولى الخطوات لمذ الجسور الجديدة بالنسبة للمشاهد الذي أعمل اليوم من أجله . . . اذ كانت هذه التجربة في مجال الهواية مع الشباب طغت فيها حيوية الشباب على روحية

التعامل مع الجمهور... حتى شعر الجمهور بأنه جزء من هذه الفعالية لأن فضاء العرض كان يوحي بصدق الحادثة واسقاط الواقعة في الواقع... العمل الذي قدمناه لم يكن عابراً بل عملاً ظل المشاهد يستشهد به ويرغب بمشاهدة امثاله وهكذا بقي الجمهور هاجساً مهماً في حياتي الفنية وكنت اتنى أن أكون أنا جمهور نفسي بل لم أشعر في يوم من الأيام أكثر من أن أكون مشاهداً...

وعلمي هذا كان يجب أن يطابق النموذج الذي أرغب تقديمه فجاءت المرحلة الثانية عندما اضطرت للعودة إلى اطار مسرح العلبة ولكنني رفضت خلق أي نوع من أنواع الوهم فلقد كنت معجباً بعملية تقريب ومسرحية العروض تلك التي كان يقودها كاظم حيدر في أعماله لتلك الفترة وبالذات تصميمه لمسرحية أنتيجونا حيث استفدت من خبرته في مسرحية العرض وخلق منظر مسرحي يتحدد في الفضاء ولكنه يؤسس داخل هذا الفضاء عالماً فينا يمكن أن يقرأ على أساس الامكانيات التي يعطيها لتسهيل ايصال الموضوع والفكرة ويساعد على اعطاء المجال للعب المسرحي فلم نبن البيوت والابواب الحقيقية بقدر ما كنا نشغل أي جزء من اجزاء الفضاء بتشكيل محدد هذا التشكيل يوضح الدلالات المكانية ويعمق الدلالات الاجتماعية ويميز الشخصيات والاحداث فلم نكن نستعمل سوى الابواب والكراسي أو بعض الاجزاء التي يمكن أن توحى أو ترمز إلى المكان وأدخلنا صالة المشاهدين للمشاهد الجماعية والمشاهد التي تشرك المشاهدين معنا كمعارك التحرير أو جمهور المحكمة التي نحاكم جان دارك في مسرحية (المحرقة السعيدة)... ولم نكتف بتحطيم الوهم بهذه الوسيلة بل قام صادق سميسم برسم ملحمة جان دارك بلوحة باسلوب المانشيت السينمائي الذي يمكن أن تقرأ من جميع المراحل حكاية العرض وفي مشاهد سمت اجزائها بحسب اسلوب الايقونة تعمق فيها سرد الحكاية عندما قمنا بالتركيز على كل جزء حسب مكانه من سير احداث المسرحية والعرض. وهدفنا في ذلك جعل المشاهد انساناً مراقباً للعرض من ناحية المضمون والقصة والفكرة ومراقباً على سير وتنفيذ العملية الفنية... أي يراقب اسلوب التنفيذ لكل الحوادث... البيت والارتجال والمطالب والتبني والتحرير والتتويج والحرب والتحرير والمحاكمة... هذه بعض

الاحداث الاساسية التي كانت تتجسد ليس فقط بالتمثيل والايحاء بل أيضا بالصورة الملحمية المرسومة بأسلوب الايقون واسلوب التسلسل العلمي حيث كان المشاهد يتربح كيف تتم عملية المزج والتعليق على الاحداث . . . كما أن حركة التنفيذ لم تكن تتم بمعزل عن المشاهد ومشاركته ومراقبته بل كان المشاهد يسهم في عملية ربط المعنى والحكاية ان تجربة خلق العالم الفني على المسرح هدفه ايقاظ وعي المشاهد في العرض وتحقيق عملية التغريب وقتل أي شكل من اشكال الوهم كانت تهدف إلى جعل المشاهد انسانا عراقيا واعيا ومتلقيا للعرض يهتم باثارة الدهشة والفضول .

ان التفكير في المشاهد لم يتوقف عند حد شكل واطار المسرح بل العمل على ايجاد اطار الموضوع والحكاية وبنية المسرحية واسلوب تقديمها حتى وأن كانت ضمن اطار مسرح الطلبة ذاته ولكن تهديم هذا المسرح واستغلاله كفضاء ومكان للواقعة التي تحدث هو الاساس فالمسرح مسرح حتى وان قام الممثل بتركيب الاجزاء والادوات التي يمكن أن تدلك على المكان والزمان والموضوع وحتى الفكرة .

في (مبادرات عامل) عام ١٩٧٤ ففي المسرح القومي كشفنا عن ادواته واجهزته وسخرناها لكي تقدم لنا الواقع . . . ولكن بناء الواقع كان يتم بوحدات وافكار قد تغرب الواقع الفني ذاته من خلال قيام الممثل بالفعل الطبيعي للحدث أي أن وحدات طبيعية ووحدات واقعية عملت على انها وسائل في تجسيد العمل الفني . . . فمثلا كان هناك مشهد بناء فرن بالطابوق . . . جعلنا الممثل يتدرب على عملية بناء حقيقية للجدار واعطينا الممثل كل الادوات التي يمكن أن تنقل لنا معارف عمل البناء ومشكلة هذا الفعل المعرفي عن الحياة كان وسيلة تغريب العمل الفني وتحويل المشاهد إلى انسان مراقب لا بسط اجزاء العرض لأنه مسؤول عن حقائق هذه الوحدات . . . وبهذا جاء الفعل الطبيعي اي وسيلة تحقيق مسرحية الحدث الطبيعي ونقله إلى حالة مسرحية تحمل دلالات واقعية تستفز المشاهد . . .

ان هذا المشهد لا ينقل المشاهد إلى وهم خلق الطبيعة بل إلى رؤية الطبيعة بلغة المسرح ولم نكتف بهذه العلاقة مع المشاهد بل تغير اسلوب الاداء وتم تحقيق

ولأول مرة الفعل الداخلي على المسرح وفن الايجاء . . . حيث لم تكن هناك حركات عشوائية أو زائدة أو حركات واشكال ابهار وشكلانية إنما هناك اقتصاد في استعمال فضاء المسرح والممثل كلغة للتمثيل حيث أصبح كل شيء خاضعاً لمنهج العمل . . . في هذا العرض حاولنا أن نبعد ليس وهم الطبيعة بل لم نقبل باستعمال اية اداة غير حقيقية وغير واضحة . . . وكل شيء يتم باقتصاد بالغ . . . ولأجل أن نوظف هذه الواقعية في العرض جعلنا المشاهد يخرج من اطار المسرح ويدخل في داخل الماضي والمستقبل من خلال الفلم السينمائي الذي حاولنا بالوثائق أن ننقل صورة حقيقية عن مراحل الانسان المشاهد أو الانسان الشخصية في المسرح بعرض حقائق علمية وتاريخية موثقة كانت السبب لكل الاحداث وتحمل خبرة وتجربة الاخرين وكانت هذه هي المرة الأولى التي استعملت فيها الوثيقة السينمائية كاطار وعالم ينقل الواقع القائم في ذهن المشاهد إلى حقائق يمكن أن يستحضرها للنقاش والتأمل .

إن هذه التجربة قد صدمت الجمهور (أولاً) بالمفردات المستعملة (ثانياً) بتجربة الفضاء والقاء صفة المسرح عنه وكسر الحاجز وادخال المشاهد إلى مواقع الحدث . (ثالثاً) وبتغريب المشاهد عن العرض من خلال اكتشاف وسائل جديدة وواقعية للتعبير عن الفن المسرحي . اطلاق المشاهد خارج حدود المسرح وجلب الواقع مع المشاهد من خلال لحظات الاستحضار والمشاهد والمقارنة والتذكير بواسطة الفلم . لقد قررت أن أقدم عرض (لاتنظر من ثقب الباب) ١٩٧٨ فرقة المسرح العمالي في التجمعات السكانية من خلال بيوت الشباب وصلالات العرض الصغيرة أو في محل العمل بتحويل المطاعم وصلالات الانتظار إلى فضاء لتقديم العرض . .

ان أول عمل جرى هو كسر مألوف الانتاج ونظامه ورؤيته حيث دخل على حياة العامل عنصر جديد وهو أن يشاهد عرضاً مسرحياً خلال استراحة العمل أو بعد الانتهاء من العمل مباشرة .

ان شكل العرض وبنية المسرحية جديدان ، فالمسرحية لا تعتمد على قصة بوليسية ولا حكاية درامية تحتاج إلى أكثر من شكل ملحمي فهي تجسيد للحياة

المشاركة للبشر من خلال تقديم نموذج اجتماعي في مواقف وحالات متنوعة . .
فالمشاهد يمكن أن يعلم ويفهم ويتوصل إلى دلالات من حيز صغير من العمل . .
لذلك لم أمنع العمال من الدخول والخروج حسب وجبات العمل المقررة وكان كل
عامل يتناول مشروباته وجزءاً من أكله اثناء المشاهدة وهو يصغي إلى سرد الحكاية أو
جزء من الحكاية وقد يخرج أو يستمر بالمشاهدة لكل الحصة من وقت الاستراحة وما
أن يبدأ العمل حتى يترك العرض مجبراً ورائضاً وتدخل الوجبة الاخرى والمشاهدون
وقوف متحلقون حول خشبة مسرح صنعت من مناضد المطعم لكي يقدم الممثل
عرضه المسرحي عليها .

وضجر بعض الممثلين لذلك وكان تبريري لعدم غلق الأبواب أو اجبار
المشاهدين على مشاهدة العرض الممتع بقولي ان كل مشاهد سوف يحمل جزءاً من
العرض وموضوعه وفكرته سوف يأخذ هذا الجزء معه وينقله عبر قراءته الذاتية له إلى
صديقه الآخر الذي شاهد جزءاً من العرض وهكذا وعندما يتحاور هؤلاء العمال
حول الأجزاء سوف يصلون بتفسيرهم إلى موضوعية جديدة للواقع اتخذت رموز
العرض ومشاهده وسيلة لقراءة الواقع المعاش أولاً وقراءة الواقع الفني المقدم كخبرة
ثانياً وثالثاً فإن توصل أو عدم توصل الجميع إلى رأي واحد سوف يزيد الجدل وبهذا
نربح عملية التفكير ونثوير المساعر والأحاسيس ولم نكتف بعرض ليوم واحد بل
كررنا العرض وشاهدنا من شاهد ومن رفض أن يشاهد ومن جاء يستكمل المشاهد
حتى انتشرت عدوى المشاهدة والتفكير بين العمال لأيام اخرى لاحقة كل حسب ما
يتذكره وما يثيره الموقف لديه ولكنهم في بحث عن المعنى .

وقد حصلت مثل هذه التجربة في معامل اخرى فدخلنا إلى العمال وفي اثناء
فترة العمل وتعرفنا عليهم وتعرفوا علينا واخبرناهم بالعرض الذي سنقدمه لهم واجبنا
على اسئلتهم وتعرفنا على عملهم ومشاكل العمل التقنية والفنية والاجتماعية والإدارية
وشخصنا المبدع منهم وهكذا تبادلنا المعرفة مع العمال وتعلمنا الكثير عن عمل المعمل
وخصائص ومراحل الانتاج وطبيعته بعد ذلك دخلنا مع المشاهدين إلى مكان العرض
حيث حولنا مطعم الأكل إلى صالة عرض كان الممثلون يقومون بتهيئة الملابس

والديكور والمسرح والأضاءة وبهذا سمحنا للمشاهد بالتعرف على بعض من اجزاء العمل وكنا في حوار وجواب وسؤال حول كل التفاصيل بحيث تعرف العمال على خصائص وصعوبة العمل .

وبدأ العرض وتغريب بعض التفاصيل وشكل العرض حسب المكان الجديد والجمهور وانتهى العمل والعمال مشدودون لموضوع واسلوب التقديم ، وبعد انتهاء العرض دخلنا في حوار وجدل مع المشاهدين حول كثير من تفاصيل العمل كموضوع أو كاسلوب تقديمه هادفين بذلك إلى تطوير القيم النقدية عند المشاهد لكي يتحول من مشاهد اعتيادي إلى مشاهد بوعي متطور ومتقدم . الغاء البعد بين الممثل والمشاهد وجعل المشاهد لا يعجب فقط بالموضوع وفكرة العمل . بل بالأداء وقدرة الممثل على أن يكون مؤثرا وجيدا ومبدعا . فالمشاهد يتمتع بتمثيل الممثل ولهذا يعجب به لأنه قادر على أن يكون نموذجا له بشخصيته الذاتية أو من خلال اختياره لشخصيات يمكن للمشاهد اسقاط نفسه عليها أو اسقاط هذه الشخصيات ومواقعها وأهدافها وطبيعتها عليه .

ان الاستفادة من تهمس الجمهور لموضوع وفكرة العرض وتحويل هذه الحماسة إلى حالة نقدية تأملية . يعلل المشاهد العامل ما يرى وما يسمع ، وليس فقط يفرغ من حماسه ومشاعره . . ولم نكن نرغب ان نركب موجة هذه المشاعر ، بل بالعكس كنا نحاول أن نقدم الواقع بمنظور نقدي اجتماعي .

اما ما سعينا إليه بمسرحنا وبعض نماذج مسرحياتنا في بعض مراحل تطور المجتمع العراقي كان وسيلة لتعبئة الجماهير عن طريق الوعي وخلق الجدل بين الأعلى والأدنى بين البيئة والفوقية والتحتية من خلال نقل الواقع المعاش واحالته واعادة ما انجز من قوانين وتغيرات ومطالب لوعي وتطور الناس من أجل اشكال عملية التطوير والتغيير . . حيث أن المسرح كان يؤكد على ضرورة انجاز هذه المرحلة والمحاولة لأجل التطور وتعبئة الجمهور وزيادة وعيه وحسب بالمرحلة التي اجتازها المجتمع .

إن علاقة المسرح العمالي بالعمال كانت تقوم على أساس أنها علاقة انسانية يحاول منها العامل الفنان من خلال وعيه وقدراته الابداعية نقل تجربته واحاسيسه التي عاشها إلى جمهور كي يشارك هذا الوعي وهذه العواطف والأنفعالات .

إن رغبة الانتقال بالعمل لم تتوقف بحدود انتاج فرقة المسرح العمالي ، بل حاولت أن تتجاوز هذه الصيغة وانتقل بالعمل مع فئة اجتماعية اخرى وهم الطلبة وبدأنا الترحال لنقل عدوى العمل الفني فقمتم بتقديم العمل في المحافظات والجامعات ومراكز تجمع الطلبة في الاقسام الداخلية والمطاعم بل وحتى في ساحات الرياضة الداخلية . . هو في ذلك كسر حصار العمل الفني لنفسه في مكانه وجمهوره والأنطلاق به والارتحال لخلق علاقة جديدة مع مشاهد جديد وجمع خبرة حياتية وفنية في معالجة والعمل على الصوت أولا والمكان ثانيا والعمل على الممثل كمؤدٍ لفعل حياتي في بيئة مختلفة .

فوصلت إلى حقيقة مفادها أنه ليس فقط الأطباء المسرحي الذي يزيد الخناق بل البيئة الدرامية وبشكل ترتيب الأحداث والافعال في العرض المسرحي الواحد . . فتشكيل الفضاء وابتكار شكل معماري جديد لوظيفة البيئة أولا والجمهور ثانيا والعمل الفني ثالثا . . اصبحت بيئة العرض هي الأخرى تضيق بالأفكار الشمولية الانسانية المعبرة فالتجهت إلى اسلوب اعداد العرض على أساس الدخول المتوفر واصبحت الرؤية والفكرة والمعالجة هي الأسس التي تبحث عن مضمون لكي تأخذ شكلا لها فجاءت مجموعة تجارب فوق رصيف القضية لحمدة خميس - انتاج للدورة العربية للمسرح التي لم اكتف بتغيير المواقع الجغرافية بين المشاهد والممثل من خلالها بل جعلت الممثل مساهما ومشاركا وفعالا فيجلس المشاهد في وسط الصالة والعرض يدور من حوله بعكس المسرح الدائري حيث يتحلق المشاهد من حوله . . ومن أجل المتابعة الحقة يقوم المشاهد الذي يجلس على الأرض تماما بتحريك جسده حسب رغبته ومدى مشاركته وانفعاله مع الحدث وهو ما اعتبره الفعل الجسدي للمشاركة في العرض والفعل الثاني ذهني حيث يقوم المشاهد بالمتابعة الذهنية للرموز والدلالات والأحداث والمشاهد التي رتبت بحيث لا نجد لها نمطا مستهلكا من انماط الانواع المسرحية المتعارف عليها .

وفي (قصائد مسرحية ١٩٨٠) جعلت المشاهد يحيط بالصليب الذي أصبح خشبة المسرح ويتعامل مع بعضه البعض لا يوصل بينهم سوى الممثلين. وبما أن قصائد مسرحية هي الأخرى لا تملك رابطاً درامياً للوحات فلم تكن سوى أحداث ليس لها سوى الموضوع العام أو الفكرة العامة بل لنقل الفكرة العامة عن الحياة والكون والسياسة والظواهر المسببة لكل أنواع اغتراب الانسان. . فكانت تعتمد على أحداث مختلفة وافعال متعددة ومتنوعة وكذلك شخصيات مختلفة بالمنشأ والفكرة والسلوك وهذه الأحداث كانت تبني العلاقة بين اشخاصها جدليا وتعتمد على الصراع في تكامل المعنى والمدلول.

ان الممثل لم يكن يمثل بقدر ما يلعب الدور بكل معنى الكلمة للعب ويعلق ليس فقط على الشخصية إنما يشارك المشاهد في التعليق واتخاذ القرار. ان فكرة الأبعاد قد تحققت بشكل لم يسبق له مثيل. . حتى أصبحت الكوميديا ليس فقط ناتجة من التناقض بل من خلال اسقاط المشاهد بالضحك على نفسه والعمل مع الآخرين. وفي الوقت نفسه كان العمل من القوة بحيث يصل المشاهد بالضحك إلى درجة فقدان السيطرة وما ان يصل المشاهد إلى هذه النقطة حتى ادفع بتغريب الحدث لكي تتجسد ليس فقط الحماسة الفكرية بل تغريب هذه الحماسة ليكتشف الآخرون ما يمكن ان يدور في ذهنه من توصيل إلى المعنى <http://Archive.org>

إننا في هذه المسرحية كنا نفكر وجمهورنا ونسعى إلى تحقيق الاستجابة في وجدانه من خلال ما نقدمه له من أحداث بلغة السفر وبالصورة وجدة التعبير التي اتخذناها وسيلة لنا لم تكن لتعني الفوضى بالتعبير أو تقلب الشاذ إلى المألوف بل كنا نطمح أن نبقي المشاهد في داخل العرض الذي قد تكون مفرداته سريعة في ايقاعها وعرضها لا تسمح له بالكثير من التصرف. . فهو قد يحتاج زمنا طويلا يعيد فيه العرض مع نفسه حتى يقرر الفهم الكامل. . أن العرض المسرحي الذي كنا نطمح أن نقدمه دوما هو أن يحمل لغتنا المعنوية والطبيعية والتلقائية وعدم الانسجام والمبالغة التي تخسر المشاهد وتبعده عنا. . . كنا ننفعل بصدق ونعبر بلغة انفعالية صادقة تحمل إلى المشاهد تجربتنا الذاتية. . فالمسرح هو فضاء تتجسد فيه أحداث

متعددة الابعاد وتتسازج فيه مشاهد أو نصوص متعددة ومتعارضة حيث أصبح المعرض المسرحي شبكة من الاقتباسات تتحدد من منابع كتاب مسرحيين متعددين. . ان العمل مزاجية وتقطيع الأحداث بشكل مونتاج متوازي أو مونتاج متقاطع بلغة اللقطة السينمائية. . ان أي نقل لأي نص خارج فعل الممثل الذي هو الشخصية لا يمكن الا أن يكون زائدا. . لأن التفسير لا يمكن أن يتوصل إليه المشاهد الا من خلال تغييب الكلي في الجزء والجزء على أنه ذات الكلي. . فالمشهد الواحد والحدث الواحد لا يمكن تفسيره الا من خلال أحداث وافعال أخرى وان نهاية عرض المسرحية يجعل للمشاهد امكانية وضع نهاية لها ولكن هذه النهاية يمكن أن تكون بداية لعرض جديد.

ان عرض التساؤلات اعطى للأحداث القديمة صورة جديدة لأنه ابتعد عن الموضوعات المستهلكة واذا كانت قصائد مسرحية لروفايل البرت نصا مكتوبا ومترجما إلى العربية فإن (تساؤلات مسرحية ١٩٨٥) نص ولد وكتب مع لحظة العرض التي تبدأ بالتحريف ولا ينتهي التهرب فيها إلا لحظة العرض الأخيرة. . اخذت فيها لغة المشاركة أساسا لخلق مسرح يمتاز بمشاركة المشاهد مع الممثل. ونحن نحاول أن نشر معنا انشودتنا في مجموعة التساؤلات التي قدمناها مثبتة :-

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

- (١) تهشيم اللغة التقليد الجاهز سعيًا وراء فن الدلالات ومعان كثيرة.
 - (٢) تهشيم المشهد المسرحي إلى أفعال وردود أفعال غير متجانسة ومختلفة.
 - (٣) تقديم حدث مكون من وحدات لا تكتمل الا بمشاهدة المشاهد لها وتفاعله معها ومحاولته لإعادة صياغتها من خلال ذهنية جديدة موازية بفعلها كلية المسرح التي تعرض الحدث.
 - (٤) تقديم الشخصية من خلال حدثها وفعلها الذي يقع أمام المشاهد فقط. . هذا الفعل الذي لا يملك ماض ولا استمرارية تطور إلا من خلال تمثيل المشاهد للتجربة الممكن اقتناصها من الحياة الذاتية للمشاهد نفسه.
- على الممثل ألا يقدم لها علاقة ولا بناء تصاعدياً ولا ردود افعال جاهزة لحالة

مرئية . . إنما يقدم واقعة تؤسس نموذجاً في داخل ذهن المشاهد ولها ردود افعال عضوية من قبل المشاهدين كافة . . والممثل يبقى في كل الافعال والمشاهد والأحداث بخصائصه وبعناية فائقة بالتمرين والتأكد والتركيز . . فهو ينتقل من حالة إلى حالة وفق موقف إلى موقف على أساس المونتاج المسرحي الواعي المتمكن من التقنية الشرطية للممثل ذاته . . وفي عملية الأشتغال يسمح المجال للمشاهد أن يتجادل مع نفسه ويتناقض ويكتشف حقائق كانت غائبة .

ان تحطيم الاطار المسرحي ، مكان ، فضاء ، حركة ، تعبير ، سينغرافية ، ضرورة للفنان الذي يريد أن يقول ويقدم حقائق جديدة ونموذجاً انسانياً مثيراً . أن النماذج البشرية التي قدمت في صراخ الصمت الأخرس ١٩٨٦ - ١٩٨٧ لا تملك شبيهاً أو نموذجاً واقعاً أو حتى طبعياً بقدر ما هي نموذج يتكامل مع تصور المشاهد عن نفسه في قدرته على رؤية ذلك النموذج الذي يرغب أن يراه . . إن التخيل الذي سمح لنا برؤية الشخصيات في المجال المسرحي هو ذلك التخيل الذي حدد لنا التعامل مع مجال المسرح وحدود الرؤية الممكنة في صالة الـ ٦٠ كرسيًا . المكان تحول إلى ترتيب لمجمل عناصر تداعيات الزمن . . فكان اختيارنا للمفردة المتمثلة بالتلفزيون كخلفية واداة أو من خلال عرض الأفلام عبر جهاز الفيديو ساعدنا على الانتقال من المكان المحدد الثابت إلى المكان المطلق القابل للتخيل والتصور والتمثل . إن عرض صراخ الصمت الأخرس لا يمكن أن يتحقق ويشير ما اثاره من محفزات ودوافع لولا امكانية الجهاز الصوري للفيديو . . بحيث تحول المسرح كله إلى جهاز أو جزء من هذا الجهاز الذي ينقل المشاهد إلى أوسع مرافق الواقع .

إن التجارب المسرحية العالمية حاولت أن تغير الاطار المسرحي وذلك لتعبر عن جديد تجربتها وعن حياة الانسان في العصر الحديث محاولة لخلق مسرح يناسبها . وقد تحقق هذا الاسلوب الفني المستحدث ببعض الأعمال الأخيرة وبشكل واضح في مسرحيتي صراخ الصمت الأخرس وترنيمة الكرسي الهزاز .

حيث نجد أن اشكالية التلقى في مسرحية الترنيمة قد تختلف عما سبقها من

تجارب وذلك لانتهاؤها للبيئة الشعبية العراقية الخالصة، ومن خلال القراءة الجديدة للواقع عبر العرض المسرحي بوحداته وعناصره وبنموذجه الفني المؤلف وبخصوصيته المحلية البيئية التي تجاوزت الاطر التقليدية محققا نسقا فنيا يحمل في داخله فعلاً سرياً يدعو المشاهد لاكتشافه والوقوف عند حدوده إن أمكنه ذلك . . . هذه السرية الكامنة فيه اضافت للتجربة زخماً ابداعياً وشغفا متميزا للمتابعة عند المشاهد . هدفها تأصيل فكرة مسرح يعتمد مناقشة الأزمات الاجتماعية والسياسية في اسلوب فني متميز ومفردات بسيطة حياتيا غنية دلاليا قادرة على أن تمنحنا افقا تأويليا وتعطينا أيضا سيلا لا ينضب من المعلومات المعجزة من خلال دخول الدلالات في سياقها الفكري مع العناصر الأخرى . . . والتي تهدف إلى تأصيل فكرة مسرح يعتمد مناقشة الأزمات الاجتماعية والسياسية . . بحيث جاءت تلك الاضافات والابتكارات حتى تسهم في تطوير الكادر الفني في شتى مجالات المسرح مثل التمثيل والفضاء واللغة والشكل وحتى تمكن الفنان من عمله وهو يحاول أن يكون مشروعه مؤثرا بالأصالة والجدة .

قد تكون هذه الاضافة الجديدة غير مألوفة أو تبدو غريبة بالنسبة للمشاهد فالخوف من أن المشاهد لا يرتقي بسرعة ويسر إلى تلك الاضافة، لكن اصالة هذه الاضافة وصدق تجربتها سرعان ما تجتذب المشاهد إليه وبهذا الشكل تحقق الاجماع وتحقق مشروعيتهما واخذت معناها على أنها ضربة من الابداع المسرحي الجديد المتقن . . . وفي مسرحية ترميمة الكرسي الهزاز اعتمدنا اساليب عديدة في التعبير وجاءت طريقة التقديم لتجعل من المشاهد مشاركا فعلا في العرض عبر رحلة موزعة داخل بيت قديم باعتبار أن المشاهد واحدا من ضيوف أو من أبناء هذا البيت . . فلا يوجد حالة دخول مسرحية بقدر ما هناك فعالية احتفالية، حيث يدخل المشاهد من غرفة إلى غرفة وفيها صورة لانسان تشكلت ذاكرته وأمامه صينية مليئة بالشموع التي تعبر عن كونها وسيلة من وسائل النذور والصلاة والتعبد والخلاص والانتظار والزمن في داخل هذه الذاكرة مشاهد من خلال الشموع التي ملئت ادراج دولاب الملابس . . والمشاهد في هذا لا يستقبل هذه الصورة انما يستقبل أيضا بفعل رش ماء الورد ويودع به كحالة من حالات الترحيب والاجلال والاكبار . . ثم يدخل إلى

الفعل الثاني حيث يتعرف على الشخصيات وهي في زمن الانتظار كل شخصية تستقبل المشاهد في غرفتها حيث يتحلق المشاهد نفسه حول شخصية مريم .

في هذه الغرفة التي ينزل المشاهد فيها بثلاث درجات تمثل غرفة غربية تشبه الصومعة فيها زهور وكرامافون وبعض اسطوانات وكتب وشموع ولوحة للفنان (علي طالب) التي تعطي انعكاساً للحالة والفعل الذي تعيشه الشخصية كل هذا الجو قد جعل طريقة التقديم تتغير في الدخول، الانتظار، الوقوف، الانتقال، الجلوس النهائي، هذا الفعل واستغلال البيئة خلق روح المشاركة والدخول في عالم الواقع .

ان النجاح الذي تحقق من خلال العلاقة الجديدة للعرض واسلوب التجسيد حيث كانت لغة الجسد تكمن فيها دلالات ورموز مستوعبة لاسلوب وطريقة التقديم التي يمكن ان تتطور اكثر فأكثر مع تأسيس العلاقة الجديدة التي فيها الكثير من الحرية والاختيار .

ان تقديم العرض وتنظيم هذه الروحية الاحتفالية حددت علاقة واضحة سيطر عليها منذ البدء الاحترام والتقديم للدور الابداعي والفكري للمشاهد . ان هذه العلاقة المتبادلة بين المشاهد وبين روحية التقديم كانت تسهم في خلق روحية الشعيرة أو الطقوس المسرحي الجديد . فالمشاهد لم يعد مشاهداً ، بل ضيفاً أو صديقاً مشاركاً وساكناً ليس فقط البيت ، بل في كل الهواجس والانفعالات . . كما ان الحالة التي خلقها الجمهور في التلقي مع العاملين ساهمت في تطوير ثقة الممثل وتقاليده . . فالممثل يعرف جيداً ان المشاهد لم يعد هنا انساناً سلبياً ، انما هو انسان مشارك في التجربة والاعجاب . . والمشاهد يأتي الى مسرح الدار وهو متحسس لبنض التجربة فهو جزء منها ومشاركته حالة ابداعية ذات بعد فكري وثقافي لأن العرض احتفظ دوماً بإمكانية قراءة جديدة وترتيب سرد حكاية العرض .

ان عرض الترنيمة كان بحد ذاته حالة تلغي كل ما يمكن أن يتخيله المشاهد . . بل تجعله ينسى أنه قد شاهد شيئاً شبيهاً له ويستمر يتوقع ويتربص ما هو مدهش في الحركة والتجسيد والانتقال واستغلال الفضاء ونوعية الاداء وسببية الواقعة الى جانب

تنظيم الفكرة. لأن الأحداث والمشاهد لا تسير في بنية تصاعدية، بل تعرض من خلال جمع من الاحداث المهشمة والمتكررة ولكن تكرارها لغاية وقصد يجعلان المشاهد يتداعى معها ومن خلالها. ان مشاهدي الترنيمة بكل انواعهم وانتفاءهم كانوا يصلون الى حالة التكافؤ.

ومن اسباب التكافؤ تلك التي تكمن :

أولاً: في حداثة الموضوع ومعاصرته وأهميته التأسيسية في داخل وجدان المشاهد. ثانياً: في مفرداته المؤسسة على الوعي الجماعي والمرتبط في حياته والتي تمثل بالنسبة له استمرار الحياة والوجود. . حيث كانت الرموز اختزالاً لكثير من الدلالات المؤسسة في وعيه الاجتماعي والمكتسبة عبر حياته أو من خلال الحياة الاجتماعية.

ثالثاً: روحية المشاركة في البيئة وشكل الاطار الجديد بنقل المعرفة والتجربة، حيث أن البيئة ها هنا امتداد للماضي المتحقق في المستقبل.

رابعاً: اللغة ومفرداتها التي اعيد ترتيبها وبنائها لكي تخدم الواقعة ليس فقط لما تؤسسه من صورها ولا بواسطة الشعر والشاعرية. . إنما بالقدرة على تأطير الشخصيات المتخيلة في حدود ثابتة. . . حيث اطلقت التصور الى ابعد مما هو مرئي امام المشاهد واصبح المشاهد يتخيل شخصيات اخرى غير تلك التي تنطق الكلام، فهو يرى ممثلة تؤدي الواقعة بفعلها وحدثها ولكنه يعيش الشخصية التي يتخيلها ويعرفها والمتأصلة بذاته وذهنه. . فيبدأ الدور يستقر كنموذج لاكثر من صفة «أم وحيية واخت وخالة أو امرأة، يرغب أن تكون نموذجه، ذلك النموذج المقدم من خلالها».

خامساً: بالبساطة والوضوح وقرب الموضوع الى درجة الحياتية التي تجعل المشاهد ينظر بعيني التأمل والاهتمام الى مكان الفعل.

سادساً: البناء الصوتي للعرض، أي تصويت الحالة وصولاً الى خلق موسيقى العرض المرتبطة برحم الكلمة وصوت الممثل، بل وحتى اللحن الذي ابتدئته الممثلة من ذاتها وغنته من خلال الحوار وعبر الاستجابة الروحية والحسية لاسلوب الصوت والغناء، حيث توسع دور المشاهد الى ما هو اعمق واشمل يدخل في فعل الانتاج

للمعنى الداخلي، حيث تعدى الانصات الى ما نجده وهذا حدث كثيرا ان غنى المشاهدون أو رغبوا أن تنتهي المسرحية وهم جميعا ينشدون مع المغنية الممثلة المقطع الأخير، حيث يتحول المشاهدون الى جوقة انشاد في طقس ديني .

ان الحركة والاياء كانت كلها تعتمد على الحقائق المحسوسة، وكانت تملك تعبيرا صادقا وصريحا عن الحياة وعن هموم الانسان في داخل حالات شديدة التناقض مثل الضياء والاحباط وبين الأمل والحياة .

ان ترنيمة الكرسي الهزاز اعتمدت على مفردات متنوعة مثل الدعاء، الغناء، الانشاد، الخ... . تداخل هذا التنوع بشكل حسي وامتزج بالزمن والأداء فترى هذه الشخصية تتناغم مع تلك التي تغني قصائدها واغانيتها الحقيقية بدعاء قد يصل الى اعلى درجات التعبد والانصهار، وكأن الاثنين يعبران عن فكرة واضحة عاطفية متشابهة وتحول الرمز والدلالة المختلفة الى دلالة موحدة حتى وأن كانت تحمل التعددية بالتفسير.

كما اعتمدت ايضا على الغموض الواضح والوضوح العميق في اعطاء هذه الدلالات... . فالأشكال التي استغلت عكس حقيقتها ارتبطت بالفن والعرض بعلاقة اساسية تلك التي عن طريقها نمكنا أن نعكس النموذج الاجتماعي الى الواقع فالعرض لم يكن صورة للحقيقة، بل كان نموذجاً لها . فالمشاهد وهو يعايش العرض كان يعلم دائما عن حالة ادراك للواقع بمفردات انسانية وان لم يكن هذا الاتفاق معلنا .

لقد انجزنا هذا العمل بهاجس أن المشاهد يستقطب كل أحاسيسنا وأفكارنا التي عملنا على تجسيدها من خلال العرض المسرحي الذي لم يعد يرتبط بنا بقدر ارتباطه بالمشاهد .



مدخل لدراسة الجمهور في المسرح المصري

جلال الشرفاوي



الفن بالمعنى الواسع للكلمة هو محاكاة للطبيعة . . هو استرجاع صور الحياة واعادة ترتيبها . ومن خلالها يبدع الفنان شيئاً هو نتيجة تصوره الخاص ولكنه أساساً لا يعدو أن يكون الحياة ذاتها . فالفن هو تفسير الانسان للحياة في تعبير يمكن التعرف عليه وفهمه . فهو إذن ليس من خلق الطبيعة ولكنه من ابداع الانسان .

وهناك ثلاثة عناصر تتعاون في خلق العمل الفني هي ما نطلق عليها اسم المثلث الجمالي .

- ١ - تجربة ما . احساس . صورة . فكرة . رؤية . وجهة نظر . والفنان يحلم بهذه التجربة أو الصورة أو الفكرة ولا يرتاح إلا إذا اخرجها من داخل نفسه .
- ان الفنان يستفيد من كل الانجازات الحضارية والاجتماعية والاقتصادية

والسياسية والعلمية والفلسفية . انه بشكل ما أكثر حساسية من الانسان العادي وأكثر ادراكا وهو يستوعب كل هذه العناصر في عقله ووجدانه ثم يلتقط بعينه الفاحصة وبصيرته الثاقبة كل لمحات الانسانية المكثفة ثم يخرج منها برؤيا جديدة تماما في مادتها وشكلها وهكذا تدخل في عالم الفن . أي انه بالرغم من أن الفنان قد استوحى واستنبط مادته من عناصر الحياة المختلفة إلا أنه قد استوعبها بروحه، وبذاته، ثم أفرزها مرة أخرى في شكل مختلف عما كانت عليه في الحياة .

٢ - الوسائل أو الأدوات التي يلجأ إليها الفنان لعبورها عن تجربته الداخلية ويجسدها في صورة خارجية .

٣ - المستقبل (المشاهد أو المستمع) وهو الانسان الذي يترجم له الفنان تجربته الداخلية . هو الذي يستمتع بالصورة أو التمثال أو البناء المعماري (فنون مكانية أو تشكيلية) أو يستمتع بالشعر (الدراما) أو الموسيقى أو الرقص أو العرض المسرحي أو الفيلم السينمائي أو الدراما التليفزيونية أو الدراما الاذاعية .

والمستقبل هو مقياس نجاح الفنان في تجسيد تجربته الذاتية في صورة جمالية .

ان الغرض من الفن هو إثارة الاحاسيس على ان تكون بالغة العمق بحيث يبقى بعد زوال المؤثر المباشر انطباع دائم يؤدي إلى التفكير . وإلى ايقاظ تجارب المشاهد الذاتية وتصوراته وأفكاره . إلى ادراك أعماق للحياة وعلاقة الانسان بها وبذلك القوى الأعظم التي تحركه كالقوانين السماوية والوضعية .

وما لم يشر العمل الفني عند المستقبل شيئا قريبا من الاحساس الذي حرك الفنان في الأصل فلا يمكن ادراجه ضمن الاعمال الفنية .

والفن لا يمكن أن ينفصل عن معترك الحياة السياسية والاجتماعية والاقتصادية بكل ابعادها وآثارها ، اذ ان مهمته ليست مقصورة على التعبير عن واقع المجتمع الذي يعيش فيه ولكن مهمته الحقيقية تكمن في تغيير هذا الواقع إلى الأفضل . والفن الحقيقي يمتلك من الأدوات والوسائل المتنوعة ما يجعله قادرا على بناء الفكر الانساني السوي وترسيخ القيم الفاضلة وغرس كل المقومات التي تخلق المجتمعات الراقية والمتحضرة .

وهكذا يشكل المُستَقْبِل (الجمهور) الضلع الثالث في المثلث الجمالي للعمل الفني .

المسرح

المسرح هو كما يقولون أب الفنون اذ أنه المجال الذي يحتوي كل الفنون مجتمعة مكانية كانت أم زمانية .

وتتفاعل كثير من العناصر الفنية في خلق فنانين كثيرين لابتداع العرض المسرحي هي : النص - التمثيل - الاخراج - الديكور - الاضاءة - الملابس - الاكسسوار - الحركة - الموسيقى والمؤثرات الصوتية - المكياج - الجمهور .

ونحن نستطيع أن نستغني عن كثير من هذه الوسائل ولكننا بالتحديد لا نستطيع أن نستغني عن عناصر ثلاثة هي جوهر وأساس العرض المسرحي : النص - الممثل - الجمهور .

وحتى نستطيع أن نفهم المسرح يجب أن نبدأ بفهم دور الجمهور في المسرح .



العرض المسرحي بكل ما فيه يقدم أساسا لجمهور يتجمع خصيصا لرؤيته . وبدون هذا الجمهور تصبح الظاهرة المسرحية نفسها لا وجود لها . لأن هذا الجمهور هو الذي يمنحها الخصوبة والحياة من خلال ذلك اللقاء الحي المتجدد بين انسان بلحمه ودمه هو «الممثل» على خشبة المسرح وبين انسان آخر بلحمه ودمه هو «المتفرج» في صالة العرض وهذه الخاصية المرتبطة بالعرض المسرحي لا وجود لها في الحقول الفنية التعبيرية الأخرى كالاداعة والتلفزيون والسينما .

ان الانسان بطبيعته (حيوان) مشارك واجتماعي . وبالإضافة إلى قهْرته على الضحك والبكاء وقدرته على التفكير فهو قادر أيضا على مشاركة الآخرين اذ أنه منذ

سنواته المبكرة يتعلم أن يدخل في أفكار هؤلاء الذين يراهم خارج نفسه وبذا ينسى عقله وروحه .

وجمهور المتفرجين لكونه نجما يعتبر أقل تعقلا وأكثر تقبلا للالقاء من الأفراد كل فرد على حدة .

وجمهور المسرح يتميز عن مجرد أي تجمع . . انه يفقد توازنه بصورة جماعية ارادية ودون وعي عندما تطفأ انوار الصالة ثم تركز الاضاءة على الستارة الامامية ثم تنفجر بعد ذلك عن الحدث المقدم . . وكلما تقدمت المسرحية غاصت إلى القاع الشخصية المنفردة للانسان . فالمثيرات القادمة من على خشبة المسرح تولد الاهتمام وتوجه مشاعر التعاطف وتخلق اخيرا في جمهور المسرح رغبة جماعية هي نفس الرغبة التي تراود البطل في المسرحية وهو يسعى إلى تحقيق اهدافه .

وهذه هي المقدرة العليا التي يجذبها الانسان معه إلى المسرح وهي رغبته في أن يتوحد مع الشخصيات على خشبة المسرح . . انه يعاني نفس الاحاسيس الموجودة في الحالات النفسية التي لا يمر بها بنفسه ولو بشكل وقي وذلك لكي يتفهمها وربما لكي يعارضها ويرفضها فيما بعد . وهذه هي أكثر الأشياء التي يقدمها كاتب المسرح نغما وأكثرها قيمة وهي احدي وسائله للوصول إلى جمهوره يكسبه أو يرفضه . وقد صاغ علماء النفس اصطلاحا استعاره النقد المسرحي للتعبير عن هذه الصفات في المتفرج هو اصطلاح التقمص الوجداني .

على فنان المسرح اذن أن يدرك أن جمهور المسرح عندما يفقد نفسه أو يسلم نفسه فإنه يتحمل بذلك مسؤولية كبرى فهو يستحوذ على أمسية كاملة من حياة هؤلاء المتفرجين ويطالبهم بتصديقه فلو اعطاهم مثيرات مزيفة لجرفهم مؤقتا إلى ما هو مزيف ورخيص . إن الصورة الصادقة والتجربة الرائعة هي أقل ما يستطيع الفنان أن يقدمه للمتفرجين .

إن المتفرجين ليسوا مجرد مستقبلين أو متذوقين ولكنهم في واقع الأمر ينشدون تحقيق ذواتهم الفردية والجماعية في المسرحية التي يتحولون عند مشاهدتها إلى مبدعين

وممثلين في وقت واحد .

والواقع أن تاريخ الدراما بعينه تاريخ الجمهور أو بعبارة أخرى هو التاريخ الاجتماعي ومساره هو نبضات الانسان في مآسيه وملاهيهِ عبر التاريخ . . والدراسة الموضوعية تؤكد أن الدراما لم تزدهر الا في المراحل التي كانت تصدر فيها عن النفسية الجماعية لشعب ما اذ أنها الواقع المشخص لوجدان الجماهير وامارة من امارات الصحة عند الفرد والتلاحم عند الجماعة . ولا يقول قائل أن هذا التلاحم يقتضي درجة عالية من التعليم والثقافة . . ولكن لا . . حسب المتفرج أن يلتحم بالعرض المسرحي عن طريق العين والأذن لكي يرى ويسمع وأن يكون له وجدان نابض بالحياة واليقظة والوعي .

يكفي هذا لكي يتمثل المتفرج العمل الفني . . وتمثله هذا لا تفرغه شحنة شعور بالدموع أو الضحك أو بصيحات الاستحسان أو التصفيق لأن العمل الفني يفرض تأثيره الايجابي في المتفرج إلى فترات تقصر أو تطول بعد مشاهدة المسرحية بل أنها اذا كانت تمس من قريب آماله وآلامه فإنها تعيش في أعصابه وفي لا وعيه .

ومن البديهي أن مسرحية ما لا تؤدي بالضرورة إلى دمج معتقدات الجمهور كله وسلوكه بوجهة نظرها على الفور ولكن لا يمكن انكار التأثير التراكمي لكثير من الانطباعات عن الحياة التي يكفيتها الأدب والمسرح على التفكير والسلوك .

والنظريات النقدية في تقييم العمل المسرحي التي لا تعمل حسابا لاستجابة الجمهور قد تجرنا إلى خطأ كبير فليس الدليل الحقيقي على عظمة شكسبير مثلا أن النقاد جميعا يعترفون بهذه العظمة بل هو أيضا في كون مسرحياته ظلت تأسر الجمهور وتجذب انتباهه حوالي ٤٠٠ سنة .

وهكذا نستطيع أن نقول أن المسرحية بما أنها تعكس تجربة انسانية فلا تقوم بالنص وحده ولا بالممثل وحده ولا بالاثنين معا بل إنها تستكمل حياتها بالجمهور . . إي ان المتفرج يشارك مشاركة فعالة في خلق العرض المسرحي .

فنان المسرح وجمهور المسرح

ان على فنان المسرح أن يدرك تماما أنه يقدم مسرحيته لجمهور ما . ولذلك يجب أن تكون العلاقة بينه وبين هذا الجمهور المعين علاقة واضحة مبنية على أسس سليمة . . وأهم هذه الأسس هو بناء ارضية مشتركة بين عمله الفني وبين هذا الجمهور . . وعلى هذا فلزام على فنان المسرح أن يطرح من خلال عرضه المسرحي قضية أو مشكلة تهم هذا الجمهور وهذا الجمهور بالذات . . وهذه القضية التي تبنها فنان المسرح تحقق هذه الأرضية المشتركة بينه وبين الجمهور لأنها تثير اهتماما لديه . . وهنا فقط يقبل عليها . . فاذا اثار الفنان المسرحي قضية لا تهم جمهوره، أو هي بعيدة عنه فإنه يكون بذلك قد عزل نفسه عن هذا الجمهور .

ونحن لا نستطيع أن ننكر على فنان المسرح عند اختياره لمسرحية ما أن تكون هذه المسرحية استجابة لاحساس عنده احس هو بحاجته إلى التعبير عنه، ولكن لا يكفي أن يتعاطف مع أفكار أو قضايا لا تجد قبولا عند الجمهور الذي يعيش بينه . . بتقاليده وعقائده وقيمه واخلاقاته واتجاهاته .

ان الفنان لا يستطيع أن يفرض على جمهوره حب ما لا يحب ولهذا عليه أن يدرس الناس الذين يريد أن يصل إليهم حتى يستطيع أن ينقل إليهم تجربته الجمالية لا تجربة يرفضونها ويتعدون عنها . . .

ولا يكفي أن يتبنى فنان المسرح قضية ما تثير اهتمام المتفرج لكي يقبل عليه بل لابد له أيضا أن يطرح هذه القضية في شكل تجربة فنية لها عالمها الخاص المتميز لكي يخوضها جمهوره معه . عليه أن يقدم لجمهوره عالما مقنعا تفيض شخصياته بالحياة في مواقف غير مفتعلة تتطور تطورا طبيعيا تنتهي نهاية يقبلها المنطلق والعقل . عليه أن يستخدم لغة الحياة الصادقة غير المفتعلة . هي وحدها التي تقنع المتفرج وليست اللغة الفصيحة المستمدة من كتب علم الاجتماع أو الفلسفة أو المسرحية الانشائية، أو المسرحية الدعائية، أو المسرحية التي يمكن أن نضعها في باب المقال، أو التحقيق

الصحفي أكثر منها في باب الأدب والفن . إن المتفرج دائما يرى عناصر التزييف في مثل هذه الأعمال .

ان الفنان يثقف الناس ويعلمهم ليس في هذا شك ولكنه يتبع وسائل وأساليب وأدوات أكثر شمولاً وأبعد عمقا وأقل مباشرة من الأساليب التقديرية التي يتبعها المعلمون والمحاضرون والواعظون والمرشدون . ان هذه الفئة الأخيرة تخاطب عقل الانسان فقط ومباشرة بهدف نقل المعلومات وترسيخ المعرفة . اما الفنان فإنه لا يفصل بين المضمون الفكري والشكل الفني ، أي بين العنصر التعليمي والعنصر الجمالي في العمل الفني . . انه يبدع عمله الفني من خلال العلاقة العضوية بين المضمون والشكل ، أو بين المادة والأسلوب .

اذن لابد للفنان الذي يحاول أن يكسب جمهورا عريضا أن يتميز في عمله الفني عنصرا ن :-

- أن تكون هناك قضية أو هم يشغل بال الكثير من المتفرجين أو الرأي العام .
- أن توضع هذه القضية في شكل جمالي فني ، بحيث يصبح العرض المسرحي في النهاية كالدواء الممزوج بالعسل .
- الدواء المر هو القضية أو المشكلة والعسل هو ذلك الإطار الفني . الذي وضع الفنان قضيته فيه .

وماذا عن . . المسرح المقروء؟

يقول الأستاذ الدكتور محمد مندور في كتابه «مسرح توفيق الحكيم» «لم يستطع توفيق الحكيم أن يفلت في أول حياته الأدبية من فكرة أن يكتب وأن يمثل مسرحه للناس فأخذ يكتب لفرقة عكاشة مسرحيات من النوع السائد عندئذ ، وهو النوع الفكاهي حيناً والغنائي حيناً آخر . وكان كل ما يحرص عليه الحكيم هو أن يرى هذه المسرحيات تمثل أمام الجمهور ، لا أن يراها مطبوعة في كتب يقرأها الناس بدليل أن بعض تلك المسرحيات الأولى أو معظمها لم يطبع حتى اليوم مثل مسرحية «الضيف

الثقل» الفكاهية الرمزية ومسرحية «علي بابا» الغنائية وفي مثل هذه المسرحيات كان الهدف الأول للمؤلف وصاحب الفرقة المسرحية فيها : هو ارضاء الجمهور وتقديم ما يعجبه لا ما يرضي الفن ويحترم اصوله الصارمة التي تجعل منه ادبا وتضمن له الخلود. ولقد كانت شخصية الممثلين هي التي تحكم احيانا كثيرة في التأليف وكانت المسرحيات تكتب لشخصية الريحاني في دور كشكش بيه عمدة كفر البلاص ، أو علي الكسار في بربري مصر الوحيد بواب العمارة عثمان.

(وهكذا يبدو أنه لم يتغير شيء في كثير من مفاهيمنا المسرحية حتى الان، بمصر والحمد لله مؤلفون خصوصيون (ترزية) يفصلون الأدوار لعبد المنعم مدبولي وللهندي ولمحمد عوض والمهندس واخيرا لعادل امام وسعيد صالح).

واذن فقد خضع توفيق الحكيم أيضا لرغبة الجمهور وأصحاب الفرق المسرحية شأنه شأن كثير من المؤلفين في الماضي والحاضر. اذ لم يكن أمامهم إلا أن يعالجوا الموضوعات التي تشغل الجمهور وتثير اهتمامه أي المسائل الجارية فإذا انتشر الكوكاين وضع من هول اخطاره العقلاء وقادة الفكر كتب محمد تيمور مسرحية «الهاوية» لينفر من هذا السم الفتاك، وإذا انتشر الزواج من الأجنبية وما ينجم عنه من أخطار اجتماعية كتب انطون يربك مسرحية «الذبايح» لايظهر تلك الأخطار، وإذا اختلف الناس في شأن سفور المرأة وتصايح المحافظون من اخطاره الاخلاقية والاجتماعية الموهومة كتب توفيق الحكيم مسرحية «المرأة الجديدة».

فالادعاء اذن بأن توفيق الحكيم كتب مسرحياته لتقرأ لا لتمثل ، ادعاء لا يمكن أن يكون صحيحا فالحكيم نفسه أول من يعرف أنه لم يهمل قط الناحية التمثيلية في مسرحياته ، وإنما قد يكون كبرياء الفنان قد ساقه في فترة من فترات حياته إلى المناداة بفكرة المسرحية التي تكتب للقراءة فحسب فهو أول من يعلم أن الأدب المسرحي كله ومنذ أقدم عصوره حتى اليوم يقترن بالتمثيل ، وأن نفث الحياه في النص الأدبي بواسطة التمثيل هو الذي يعطي هذا النص كل قيمته. بل ان القارئ نفسه لا يستطيع أن يفعل عند قراءة المسرحية ويستوعب كافة معانيها وإحياءاتها ما لم

يتخيلها مثله أمامه وهو جالس في مقعد. ومن المؤكد إن ضعف الخيال عند الكثيرين من القراء هو الذي يجعلهم يضيّقون بالمرحيات ولا يقبلون عليها مثلما يقبلون على قراءة القصص التي يغنيهم فيها المؤلف بوصفه وتحليله وتدخله المباشر وغير المباشر في الاحداث عن مشقة الخيال وتصور المواقف واستشعار معانيها وإحياءاتها لعون ذلك الخيال.

وتوفيق الحكيم لا يمكن أن ينسى أيضا أن عمالقة الأدب المسرحي كانوا من المتصلين بفن التمثيل والاخراج العارفين بإمكانيات المسرح ووسائله فكان سوفوكليس وموليير وشكسبير مثالا ممثلين لا مؤلفين فحسب. وكان ابن مديرا للمسارح لا مؤلفا فحسب، ولا شك أن خبرتهم بالمسرح وفن التمثيل قد اعانتهم عوناً قوياً على الاحتفاظ بالقيمة الدرامية لمؤلفاتهم المسرحية أي بقدرتها على التأثير في الجماهير وجذبهم إليها. وفي تاريخ توفيق الحكيم ما يشير إلى أنه خالط في صدر شبابه رجال التمثيل والمسرح قدر مخالطته للمؤلفين والأدباء. وعلى أي حال فنحن نلاحظ أن توفيق الحكيم قد اخذ يتحول نهائياً عن نظرية المسرحية للقراءة منذ سنة ١٩٤٩، فالمسرحيات التي كتبها بعد ذلك التاريخ كما رأينا كإيزيس والأيدي الناعمة، والصفقة، ورحلة إلى الغد، وأشواك السلام، حاول فيها كلها أن يجمع بين الفكرة والحركة الدرامية، بل وتطور معنى الفكرة عنده فلم يعد هدفه من الفكرة مجرد تجسيم إحدى حقائق الحياة التي يؤمن بها بل أصبح معناه أن تصلح تلك الفكرة أيضاً لقيادة المجتمع أو لتوجيهه وحث خطاه في طريق معين مما يصح معه أن نقول بأن الحكيم قد تطور مفهومه للفن المسرحي.

ولنرجع إلى كتابه «ادب الحياة» الصادر في مارس سنة ١٩٥٩ حيث كتب مقالاً عنوانه «التجربة الحية في الأدب» يقول فيه :

«من ابرز سمات الأدب الجديد التجربة الحية ومعنى ذلك أن يكون الأدب بذاته عنصراً فعالاً حياً في العصر الذي يعبر عنه، أو في المجتمع الذي يصنعه أو في البيئة التي يسجل أحداثها. ومن هنا كانت المشاركة الذاتية أهم أركان التجربة في

الادب الحديث . ومن هنا ايضا انخفض قليلا شأن القصة التاريخية في الاداب الجديدة لأنها تستمد مادتها من الكتب والوثائق القديمة ولا تنبع من الوثيقة الحية التي في الاديب نفسه فالاديب اليوم في نظر الأدب الجديد هو شاهد عيان يقسم أن يقول الحق أمام محكمة الضمير الانساني . ولكي يكون شاهدا على عصره الحديث يجب أن يكون جزءا حيا منه . ولذلك رأينا كثيرا من ادباء العصر الحديث يشاركون بأنفسهم في المعارك والثورات أو على الأقل يتابعون الأحداث متابعه شخصية دقيقة فلم يعد يُقبل من اديب جديد اليوم أن يحدثنا عن ثورة لم يدركها أو معركة لم تحدث في عصره . ان هذا ولاشك شأن المؤرخ والباحث والدارس ولكن الأديب الحي الجديد يجب أن يستمد مادته من الأوراق الخضراء لا من الأوراق الصفراء . ان الأدب الجديد في مستقبل ايامنا سيكون كما اتصوره نابعا من صميم التجربة الحية لعامل في مصنعه ، أو جندي في معركته أو فلاح في حقله . أو كل شخص في مجاله لكل من اختار تجربة انسانية أو فكرية واستطاعت ظروف مجتمعه أن توفر له الثقافة التي تؤهله لحمل اداة التعبير الأدبي والفني . لن يكون الأدب مجرد رغبة في الكتابة ولا مجرد ترديد لألفاظ لغوية . إنما الأدب غداً سيكون هو اداة التعبير الفنية في يد التجربة الحية » .

ARCHIVE
مدخل إلى دراسة الجمهور

واجب علينا أن نستلهم الماضي القريب كي نستعين به في هذه الدراسة . ومن حسن الحظ أن مؤتمرا للمسرح العربي كان قد عقد بدار الاوبرا بالقاهرة في الفترة من ٢٣ إلى ٢٥ مارس ١٩٦٩ وقد حدد المرحوم الكاتب الكبير الأستاذ توفيق الحكيم رئيس المركز المصري للهيئة العالمية للمسرح موضوعا للبحث هو : « ما يرجى أن يشارك به المسرح العربي في فنون المسرح في العالم » .

وكان اجتماع تمهيدي قد عقد يوم ١٩ مارس بمسرح الجمهورية وضم عددا من مؤلفي ومخرجي وممثلي ونقاد معظم الدول العربية . وقد وصلوا بعد نقاش طويل إلى اربع قضايا تتفرع عن هذا الموضوع الرئيسي الذي طرحه الأستاذ الكبير توفيق الحكيم .

هذه القضايا الأربع هي :-

- (١) خصائص المسرح العربي .
- (٢) المسرح العربي وجمهوره .
- (٣) معوقات المسرح في العالم العربي .
- (٤) التبادل الثقافي بين الدول العربية وبين مسارح العالم .

وكان موضوع اليوم الأول هو خصائص المسرح العربي وقد تناوله خمسة عشر محدثاً من مصر والبلاد العربية الأخرى وحدث خلط بين البحث عن خصائص المسرح المصري من جهة وخصائص المسرح في بقية الأقطار العربية من جهة أخرى وبيننا انكر البعض على هذا المسرح أن تكون له خصائص واحدة باعتبار أن لكل بلد عربي تراثه الخاص ، وأنه من هذا التنوع يمكن أن يثرى المسرح العربي . قال البعض ان المنطقة العربية كانت على امتداد عصرها كلا واحدا ، وبينما ذهب البعض الآخر إلى أنه من الخطأ محاولة البحث عن الشخصية المميزة لمسرح لم يوجد بعد ، قال البعض الآخر ان عمر المسرح المصري والعربي قد يتجاوز اليوم قرناً من الزمان ، وأنه من المستحيل أن يعيش مسرحنا عبر هذه المساحة الزمنية دون أن تكون قد تخلقت له خصائص مميزة علينا أن نكتشفها بالبحث والدراسة .

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

وبينما تساءل البعض : لم يتميز الأدب العربي والموسيقى العربية والعمارة العربية بخصائص واضحة دون أن تكون للمسرح العربي مثل هذه الخصائص؟ ذهب أحدهم إلى حد استنكار الموضوع ورفضه من أساسه على اعتبار أن المؤثرين يجهدون أنفسهم في بحث لا طائل وراءه ، إذ حتى لو افترضنا مع استحالة هذا الفرض الوصول في هذا المؤتمر إلى تحديد خصائص المسرح العربي ، فهل سندفع بها كوصايا إلى الكتاب للالتزام بها وهم يبدعون فهم؟

وبينما ذهب البعض بأن على المسرحيين أن يجهدوا أنفسهم بالعودة إلى ملامح الشخصية العربية وإلى التراث لاستلهاام ملامح الشخصية الفنية في الانسان العربي . القى البعض الآخر بالملامة على النقاد باعتبار أن واجبهم هو البحث والتنظير

والتقعيد، وأن على الفنانين فقط أن يخلقوا فنهـم .

وانتهى لقاء اليوم الأول دون أن يخرج المؤتمرون بخاصية واحدة من خصائص المسرح العربي وهم أشد خلافا حول القضية مما دخلوا .

أما اليوم الثاني فخصص لمناقشة موضوعي المسرح العربي وجمهوره، ومعوقات المسرح العربي، وكان الحوار بدرجات الاختلاف الحادة امتدادا للسمة الرئيسية التي يتميز بها حوار اليوم الأول . فبينما رأى البعض أن الجمهور لا يشكل أزمة من حيث القلة أو الندرة، وضرب مثلا على ذلك بأن جمهور المسرح في بريطانيا لا يزيد عن ١,٥ ٪ من حجم السكان . رأى البعض الآخر بأن مسرحنا يعاني أزمة مزمنة قوامها قلة الجمهور، وبينما القى البعض اللائمة على المسرحيين باعتبار أنهم لم يقدموا للجماهير قضاياهم على المسرح . عاب البعض على الجمهور أنه يسعى إلى الأعمال الهازلة وينصرف عن المسرح الجاد . وبينما ظهر واضحا حسب الأرقام التي قدمها الأخوة العرب أن المسرح في بلادهم لا يفتقر إلى الجمهور، وأنه يطرد في غومبشر، ذهب بعض رجال المسرح في مصر إلى أن المسرح المصري يعيش أزمة جماهيرية . وانتهى لقاء اليوم الثاني وقد ظل السؤال الأول معلقا عن طبيعة العلاقة بين المسرح العربي وجمهوره!!

الجمهور . . و . . لغة المسرح

ثمة مشكلة أخرى يثيرها بعض النقاد ويؤكدون ارتباطها الوثيق بدرجة الاقبال الجماهيري على المسرح . . ألا وهي مشكلة اللغة التي تستخدم في الكتابة للمسرح : هل هي الشعر أم النثر؟ . . ثم هل هي الفصحى أم العامية؟ وقد تعددت آراء النقاد ورجال المسرح في هذا الصدد . . ونحن هنا نعرض لبعضهم ان لم يكن لكل وجهات النظر المتباينة .

وسنشفع ذلك في نهاية الدراسة بتبيان وجهة نظرنا الخاصة من خلال استقراء الاحصائيات والنتائج التي نصل إليها .

ظهر المسرح النثري في مصر متأخرا عن المسرح الشعري الذي طبع به مارون نقاش فنّا التمثيلي منذ أول نشأته، متأثرا في ذلك بما شاهده في إيطاليا من فن الاوبرا الذي راقه وأحس بأنه لا بد أن يروق الشعب العربي الهذي يحب الطرب عن طريق الغناء والموسيقى أكثر مما يمكن أن يروقه فن التمثيل الخالص. وظل الطابع الغنائي غالبا غلبة ساحقة على ما تقدمه المسارح العربية في الشام وسوريا، إلى أن استطاع أن يستقل فن التمثيل بذاته عن الفنون الأخرى. وباستقلاله أخذ يظهر شيئا فشيئا المسرح النثري وبخاصة بعد أن عاد الفنان الكبير المرحوم الأستاذ جورج ابيض من بعثته بفرنسا سنة ١٩١٠. وأخذ يقدم عددا من المسرحيات العالمية التي يستقل فيها فن التمثيل عن غيره من الفنون وان يكن جورج ابيض نفسه قد اضطر احيانا كثيرة تحت ضغط الرغبة العامة للجمهور أن يعود إلى المسرح الغنائي مع الشيخ سلامة حجازي حينما ومع غيره حينما آخر. ومع ذلك فقد تواجد عدد من كتاب المسرحية النثرية الكبار امثال ابراهيم رمزي وفرح انطون وانطون يزبك ومحمد تيمور.

وباستمرار احمد شوقي في كتابة المسرحية الشعرية اوجد ما يصح أن نسميه في ادبنا العربي المعاصر بالشعر التمثيلي ثم تبعه في ذلك نفر قليل مثل الشاعر عزيز اباضه. ومع ذلك فإن المسرح النثري هو الذي أخذ ينمو ويزدهر ويغزر انتاج ادبائنا المعاصرين له وخاصة الأدبيين الكبارين توفيق الحكيم ومحمود تيمور.

وبالرغم من أن توفيق الحكيم قد بدأ حياته بكتابة المسرحية النثرية فإن جمهور المسرح في ذاك الوقت كان لا يزال شغوبا بالمسرح الغنائي شديد الاقبال عليه. وقد استجاب توفيق الحكيم في تلك المرحلة الأولى من حياته الأدبية إلى رغبة الجمهور ورغبة اصحاب الفرق المسرحية. فكتب أيضا مسرحية بعنوان «علي بابا» وكتب بعض اجزائها في صورة زجل عامي.

وحتى يومنا هذا هناك من كتب المسرحية الشعرية امثال عبدالرحمن الشرقاوي، وصلاح عبدالصبور، ونجيب سرور، ومحمد عفيفي، وهناك من كتب المسرحية النثرية، ولكننا نلاحظ أن المسرح الشعري قد تناوله فريق بالفصحى. بينما

لجأ الآخرون إلى الشعر العامي ، ولكننا نلاحظ أيضا أنه لا يوجد فيما عدا توفيق الحكيم كاتب مسرحي كبير كتب المسرحية النثرية بالفصحى .

وبوفاة الاساتذة الثلاثة الشرقاوي وعبدالصبور وسرور انقرض المسرح الشعري بمصر إلى أن يظهر مبدع جديد . ولعل الاستاذ فاروق جويده يكون استمرارا للمسرح الشعري بمصر .

وقد ظل كتابنا الكبار مترددين بين الفصحى والعامية حتى رأينا كاتباً كالاستاذ محمود تيمور يعيد كتابة مسرحية «ابو علي ارتيست» الذي كتبها بالعامية في صدر حياته ، فيكتبها ثانية بالفصحى بعنوان «ابو علي الفنان» كما رأينا يكتب بعض مسرحياته الأخيرة مرتين مرة بالفصحى ومرة بالعامية وينشر النصين معا . ولكننا رأينا أيضا توفيق الحكيم نفسه يترجم مسرحيته «ليت الشباب» إلى العامية عندما قرر المسرح القومي تمثيلها وأصبحت في نصها المسرحي الجديد «عودة الشباب» كما رأينا الأستاذ يوسف وهبي يقوم بترجمة مسرحية «الأيدي الناعمة» من الفصحى إلى العامية قبل عرضها على المسرح .

.. وبوفاة رائد المسرح المصري الأستاذ توفيق الحكيم سادت العامية المصرية في المسرح المصري ولم يعد هناك سوى محاولة فردية يقوم بها د . فوزي فهمي في مؤلفاته للمسرح ، مثل عودة الغائب ، والفارس والأسيرة ، ولعبة السلطان ، وربما يكون قد اضطر إلى ذلك اضطرارا فإن استلزامه للتراث اليوناني والتراث العربي اخيرا قد دفعه إلى اختيار الفصحى كلغة مناسبة لمثل تلك الموضوعات ، فقد يتحول العرض إلى «فارس» اذا ما استمع المتفرج المصري إلى «فيدرا» وهي تتحاور بالعامية المصرية .

يرى انصار الفصحى أن المسرحية باللهجة الدارجة لبلد ما ستكون امرا صعبا معقدا غاية التعقيد فهي لهجة لها اسلوب مقرر للتدوين أو للتركيب اللغوي وليس لها قاموس لغوي نستطيع به أن نحل بعض ما يشكل من مفرداتها وتراكيبها . وإذا كان الروائيون قد استطاعوا عند كتابتهم للرواية أن يحلوا هذه المشكلة كحل وسط

فتصبح الفصحى لغة السرد، والعامية لغة الحوار، فإن كثيرا من كتابنا وعلى رأسهم الكاتب الكبير نجيب محفوظ قد حافظوا على اللغة العربية سردا وحوارا.

أما في الشعر فقد انقسم الشعراء قسمين قسم يكتب بالفصحى والآخر يكتب بالعامية. وفي أول الأمر حرص شعراء العامية أن يكونوا مقروئين إلى جانب أن يكونوا مسموعين عن طريق الأغنية والأوبريت، ولكننا الآن نشهد تحول معظم شعراء العامية إلى الأغنية ونجد أن شعر العامية يوشك أن يحتل مكانه المناسب كمورد لتجديد الأغنية الإذاعية والتلفزيونية.

والمشكلة الحقيقية في المسرح. فليس هناك مسرح مقروء ومسرح مسموع. لأن المسرحية لا تعيش حقا إلا على خشبة. وحتى القارئ حين يقرأ فإنه يتخيل خشبته الخاصة التي تدور عليها المسرحية ويكسو اشخاصها لحما ودما ويملاها بالحركة والايحاء.

والكتاب الذين يكتبون مسرحهم بالعامية المصرية وهي لغة سهلة الفهم في معظم انحاء العالم العربي بفضل السينما والراديو والتلفزيون، هذه الميزة التي تتميز بها الكتابة العامية المصرية، قد لانجدها في كثير من البلاد العربية بمشرقها ومغربها فاللهجة الدارجة في المشرق العربي قد يصعب فهمها على القارئ المصري ولهجة المغرب العربي تفوق لهجة المشرق العربي صعوبة وتعقيدا بالنسبة للقارئ أو المجتمع المصري.

والكتابة للمسرح لم تعد مقصورة على مصر لقد ازدهر المسرح في معظم بلاد العالم العربي فلو كان لدينا عشر لهجات عربية كبرى على الأقل لكان لدينا عشر لغات للمسرح اذا ما بنى المسرح هذه اللهجات وطورها وحولها من لهجة للحياة اليومية إلى أداة للتعبير الفني.

ويرى انصار العامية : كيف يمكن أن نطالب كتاب المسرح جميعا بأن يكتبوا بالعربية الفصحى؟. إن المسرح ليس طرازا واحدا متكررا في اشكاله ومحتواه، وما تزال هناك ألوان من الدراما والكوميديا، واللوان من المسرح التاريخي والمعاصر فضلا

عن العديد من الموضوعات التي تفرض لغتها وادواتها الفنية . كما أن المسرح ليس شأنه شأن الرواية حكاية تحكى ، ولكنه اشخاص يتكلمون ويقوم القدر الأكبر من الالهام على أن يكون حديثهم منطلقا منهم معبرا عن روايتهم . . فيستخدم ابن البلد تعبيرات ابناء البلد وينطق الخادم بألفاظ الخدم ، ويتحاور المثقف بمفردات المثقفين . ويرد انصار الفصحى : ما اسهل أن يعبر الكاتب المسرحي عن تباین شخصياته بتباين المستويات اللغوية؟ اليس هذا هو الالهام الشائع والمبتذل في نفس الوقت؟ . . إن عملية الالهام اكثر تركيبا من مجرد استغلال للمستويات اللغوية؟ ان قصد عملية الالهام ليس هو اقناع المتفرج بأن ما يعرض أمامه على الخشبة قد «حدث» في الواقع ، بل هو اقناعه بأن هذا «قد يحدث» في الواقع . وبين «حدث» و «قد يحدث» مسافة واسعة هذه المسافة هي مسافة الفن . ان يوليوس قيصر قد يتحدث الانجليزية في مسرحية شكسبير واوديب ، وقد يتحدث الفرنسية في مسرح اندريه جيد وكوكتو وايزيسيس قد تتحدث العربية في مسرحية توفيق الحكيم ولن يضار الالهام المسرحي من كل هذا الاختلاف الواسع . ذلك أن المتفرج بسلامة احساسه الفطري يعرف حين يدخل المسرح أنه لن يشهد الحياة بل تصويرا للحياة وهو يستسلم لهذه الخدعة راضيا حين يدخل بناية المسرح ويزداد استسلامه حين يتخيل هذه الخشبة حجرة صالون ، أو غابة ، أو معبدا ، أو ساحة قتال ، وحين يرى الحياة وهي المليئة بالتفاصيل تُلخص وتدمج وتنقى عنها تفاصيلها ، وبرز جوهرها مرتبا منسقا بعيدا عن الفوضى والتشتت التي تزدحم بها .

ان اللغة عنصر من عناصر الفن المسرحي ولذلك فنحن لا نسمع في المسرح اللغة التي تتكلم بها الشخصيات في الواقع بل اللغة التي «قد» يتكلمون بها ، وهي اكثر ترتيبا ودقة وإيجاء من لغة الواقع .

ان المسافة التي يعبرها الفن هي المسافة بين الواقع الواقعي والواقع الفني .

وقد حاول توفيق الحكيم في احدى تجاربه المسرحية أن يوفق بين هذين الاتجاهين «الكتابة بالفصحى والكتابة بالعامية» وذلك في مسرحية الصفة .

يقول توفيق الحكيم في بيانه المنشور مع الصفقة عن مشكلة اللغة «كانت ولم تزل مسألة اللغة التي يجب استخدامها في المسرحية المحلية موضع جدل وخلاف، وقد كثر الكلام حول العامية والفصحى» وقد سبق لي أن خضت التجربة مرتين في محيط واحد، محيط الريف المصري. كتبت مسرحية «الزمار» بالعامية وكتبت مسرحية «أغنية الموت» بالفصحى فما هي النتيجة في نظري؟ اشك في أن المشكلة قد حلت تماما فاستخدام الفصحى يجعل المسرحية مقبولة في القراءة، ولكنها عند التمثيل تستلزم الترجمة إلى اللغة التي يمكن أن ينطق بها الأشخاص. فالفصحى اذن ليست هنا لغة نهائية في كل الاحوال. كما أن استخدام العامية يقوم عليه اعتراض وجيه وهو أن هذه اللغة ليست مفهومة في كل زمن ولا في كل قطر بل ولا في كل اقليم. فالعامية اذن ليست هي الأخرى لغة نهائية في كل مكان أو زمان. كان لابد لي من تجربة ثالثة لايجاد لغة صحيحة لا تجافي قواعد الفصحى، وهي في نفس الوقت مما يمكن أن ينطق الأشخاص ولا ينافي طبيعتهم ولا جوحياتهم. . لغة سليمة يفهمها كل جيل وكل قطر. وكل اقليم، ويمكن أن تجرى على الألسنة في محيطها. . تلك هي لغة هذه المسرحية «الصفقة» قد يبدو ولأول وهلة لقارئها أنها مكتوبة بالعامية ولكنه اذا اعاد قراءتها طبقا لقواعد الفصحى فإنه يجدها منطبقة عليها قدر الامكان، على أن القارئ يستطيع أن يقرأها قراءتين: قراءة بحسب النطق الريفي فيقلب «القاف» إلى «جيم» أو إلى «همزة» تبعا للهجة الاقليم. . فيجد الكلام طبيعيا مما يمكن أن يصدر عن ريفي، ثم قراءة اخرى بحسب النطق العربي الصحيح فيجد العبارات مستقيمة مع الأوضاع اللغوية السليمة. . اذا نجحت في هذه التجربة فقد يؤدي ذلك إلى نتيجتين: أولاهما السير نحو لغة مسرحية موحدة في ادبنا تقربنا من اللغة المسرحية الموحدة في الأدب الاوروبية. وثانيتهما وهي الأهم التقريب بين طبقات الشعب الواحد وبين شعوب اللغة العربية بتوحيد اداة التفاهم على قدر الامكان دون المساس بضرورات الفن» .

ولنذكر هذا النموذج من مسرحية الصفقة كمثال على هذه اللغة الثالثة التي نادى بها توفيق الحكيم :

الفلاحون : (يلحون) نديح الدييحة يا معلم شنوره .
شنوره : (وهو منهمك في فحص الورقة) صبركم علي . . صبركم .
الفلاحون : (كلنا دفعنا يا معلم شنوره) .
شنوره : (صائحا) حلمكم . حلمكم لحين مراجعة الكشوف .
الفلاحون : (يزومون) آه من الكشف ومراجعة الكشف .
شنوره : طبعا . . مراجعة الكشف شيء لا بد منه . . لا بد امر على الاسماء كلها
واحصر المبالغ المدفوعة ، أنا سبق نبهت عليكم اذا تخلف واحد منكم عن
الدفع الصفقة تبطل .

عوضين : حصل وسبق قلت لنا وبعضمة لسانك أننا دفعنا كلنا قسط الشركة وزيادة ،
وامرتنا نهجز الدييحة ونحضر الغوازي والمزمار ونعملها فرحة العمر .

وعند تقييم هذه التجربة لا بد لنا أن نعود إلى العرض المسرحي الذي قدم على
خشبة المسرح القومي لنرى أن طريقة اداء الممثلين لنص توفيق الحكيم كان اداءً
باللغة العامية كاملا وأن النص وإن يكن قد كتب بلغة وسطى تلك التي تستخدمها
الطبقات المتعلمة (لغة الصحافة) ، إلا أنه مع ذلك اقرب إلى العامية منه إلى
الفصحى في كثير من الفاظه مثل (دبح الدييحة) وغيرها ، وتراكيبها أيضا فضلا عن
أنه إذا كان الاملاء يلتزم املاء الفصحى ، فهذه ظاهرة عامة عند كتابة العامية التي لم
تستقر حتى الآن على طريقة في املائها الكتابي . فكلمة «قال» مثلا تكتب بالقاف ومع
ذلك تنطق عند احساس القارئ بأن النص همزة أو جيمًا ، وهذا ما فعله الممثلون
عندما قدموا هذا العرض .

ويرى الدكتور محمد مندور في كتابه «المسرح النثري» الصادر عن معهد
الدراسات العربية العالية بجامعة الدول العربية سنة ١٩٦٠ أن الحل النهائي لهذه
المشكلة سيأتي نتيجة للتطور الطبيعي الذي تسير فيه حركة التعليم العام والثقافة في
بلادنا ، حيث نلاحظ أن اللغة العامية آخذة في الارتفاع شيئًا فشيئًا إلى مستوى
الفصحى واتساع قاموسها باتساع الآفاق الثقافية لعمامة الشعب الذي يستخدم هذه

اللغة . وكان استخدامه مقصوراً في عصور الجهل والأمية على التعبير عن حاجات الحياة المادية المحدودة والحياة العقلية والعاطفية البالغة الفقر والضييق . ومن المؤكد أن القضاء على الأمية ونشر الثقافة العامة بين طبقات الشعب سيحل المشكلة ، برفع مستوى اللغة العامة واثرائها وخاصة بعد أن تطورت اللغة الفصحى نحو السلاسة واليسر وتخلصت من الألفاظ القديمة المهجورة ومن التعقيدات اللفظية والمحسنات البديعية السقيمة . ومن الممكن أن يستمر هذا التطور خطوات أخرى تزيد الفصحى يسراً وسلاسة دون أن تفقدها شيئاً من غناها وممكناتها الجمالية بين يدي الكتاب ذوي المواهب الحقة .

محاولة لايجاد خطة لدراسة الجمهور

لابد وأن تكون قد كشفت لنا الان أهمية بل وخطورة دراسة الجمهور والعلاقة بينه وبين المسرح .



ولكن كيف نصل إلى دراسة عملية لهذا الموضوع؟

في يقيني أن تلك مهمة علماء الاحصاء والاجتماع أكثر منها مهمة رجال المسرح ، ولكننا بعد بحث وعناء شديدين من خلال عشرات المراجع المسرحية والدوريات والنشرات والمجلات ، أدركنا كم كان هذا الموضوع قليل الاثارة بالنسبة لهم . فبين حين وحين نجد اشارة هنا وهناك من بعض النقاد إلى اقبال الجمهور أو عدم اقباله على مسرحية ما ، ثم بعض الاحصائيات المتناثرة عن عدد الرواد والايراد وعدد الحفلات ..

ولكي تكون الدراسة منهجية وعلمية على قدر الامكان . . ولكي نستطيع أن نتتبع مسار الجمهور ودرجة نموه وخطه البياني . . لابد وأن تضم هذه الدراسة العنصرين الاتيين :

١ - التاريخ :

نقسم تاريخ المسرح المصري إلى فترات مستندين إلى أسباب موضوعية . . سياسية واقتصادية واجتماعية . . ثم نأخذ من كل فترة نموذجين احدهما للقطاع العام عندما يوجد، والثاني للقطاع الخاص . . ثم نعقد المقارنة ونستخرج النتائج من هذه النماذج المختلفة.

٢ - الارقام :

وهذه الدراسة لابد أن تفيد جميع المشتغلين بالفن المسرحي اذ أنها قد تكون اقوى المؤشرات على علاقة العرض المسرحي بالجمهور ومطالب هذا الجمهور النفسية والثقافية.

التاريخ

نحن لن نتحدث هنا عن تاريخ المسرح المصري بالرغم من أهميته القصوى للباحث.

ولكننا سنشير فقط إلى بعض العناصر التي تمثل تأثيرا جوهريا على حركة الجمهور، ونبدأ فنقسم تاريخ المسرح المصري من وجهة نظرنا إلى هذه المراحل :

- ١ - ولنصرف النظر الان عن ادعاءات وجود ما يسمى بالمسرح الفرعوني ثم عن الاشكال التشخيصية الشعبية كالراوي والسامر والشاعر والقراقوز وخيال الظل .
- ٢ - بدايات المسرح المصري .

الفترة من منتصف القرن التاسع عشر إلى بداية الثورة المصرية الحديثة في ٢٣ يوليو ١٩٥٢ .

- أ - الرواد : مارون نقاش . . يعقوب صنوع . . ابوخليل القباني . . عثمان جلال .
- ب - المؤلفون نثرا : محمد تيمور . . محمود تيمور . . ابراهيم رمزي . . توفيق الحكيم . .

شعرا : احمد شوقي .. عزيز أباظة .

جـ - المخرجون والممثلون : يوسف وهبي (مسرح رمسيس).

جورج أبيض .. عزيز عيد (فرقة فاطمة رشدي) .. زكي طليمات (معهد

التمثيل) .. نجيب الريحاني (مدرسة النقد الاجتماعي) .. علي الكسار (مدرسة

الكوميديا الارتجالية).

د - المسرح القومي (الفرقة الرسمية للدولة).

هـ - فرق الهواة (انصار التمثيل).

و - المسرح المدرسي والمسرح الجامعي .

٣ - الفترة من بداية ثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢ إلى بداية الستينات .

أ - المسرح القومي وشعبته الجديدة (المسرح الحديث).

ب - المسرح الحر (من خريجي معهد التمثيل الذين قاموا بتمويله على حسابهم

الخاص . وهي أول فرقة خاصة تقوم على أساس تعاوني).

جـ - المسرح العسكري :

نوعية المسرحيات في هذه الفترة ..

- المسرحيات التي تهاجم النظام الملكي السابق وتفضح مساوئه وفساده .

- المسرحيات التي تهاجم الاقطاع والرأسمالية وتتخذ من الفلاح المصري بطلا

دراميا لأول مرة .

- المسرحيات الوطنية التي تهاجم الاستعمار الانجليزي وتبين بسالة وفدائية

وتضحيات الشعب المصري من اجل التحرر والاستقلال .

- المسرحيات الحماسية التي تهاجم المؤامرات الثلاثية (اسرائيلية - انجليزية -

فرنسية) عام ١٩٥٦ وتشيد ببطولة الشعب المصري عامة . وشعب القنال

خاصة .

٤ - الفترة من بداية الستينات إلى وفاة الرئيس الراحل جمال عبدالناصر في ٢٨ ديسمبر

١٩٧٠ .

ونقسم هذه الفترة إلى مرحلتين :

أولا : من بداية الستينات حتى نكسة يوليو ١٩٦٧ .

ثانيا : من النكسة حتى بداية السبعينيات .

أولا : المرحلة الأولى :

نشأ التلفزيون واحتاج الجهاز إلى شغل وقت الارسال بما يتناسب مع الاتجاهات الجديدة «وتفتقت الاذهان عن انشاء فرقة التلفزيون المسرحية» بدأت بثلاثة وانتهت بعشرة .

وبالرغم من بعض السلبيات في نشأة وتأسيس هذه الفرق وبالرغم من استلهاها في بعض الاحيان لمنطق الكم لا الكيف فإني اعتقد أن الفضل الاكبر إنما يعود إلى تلك الفرق في ازدهار المسرح في الستينات للأسباب الآتية :

١ - استوعبت هذه الفرق فن وثقافة المخرجين المبعوثين إلى الخارج والذين واكبت عودتهم بدايات الستينيات . فتعرفنا على أردش ومطواع وكمال يس وأحمد زكي وأحمد عبدالحليم والدمرداش ونجيب سرور والشرقاوي .

٢ - لا يوجد مؤلف مسرحي واحد لم تعرض له هذه الفرق ابتداء من الحكيم، ومرورا بعاشور، وسعد وهبة، والفريد فرج، ورشاد رشدي، ولطفي الخولي، وميخائيل رومان، ويوسف ادريس، وعبدالرحمن الشرقاوي، ومصطفى محمود، ونجيب سرور، وصلاح عبدالصبور، وأنيس منصور، وحتى جيل علي سالم ومحمود دياب .

٣ - نشطت حركة الاعداد عن الرواية المصرية فشاهدنا مثلاً «الارض» للشرقاوي «وشيء في صدري» لاحسان عبدالقدوس، «والرجل الذي فقد ظله» لفتحي غانم .

٤ - نشطت أيضا حركة الترجمة والعروض للمسرحيات العالمية فتعرفنا على شكسبير وموليير ودورينيات ويونسكو وبيكيت وجوجول وبيرانديللو .

٥ - استوعبت هذه الفرق معظم خريجي المعهد العالي للفنون المسرحية باقسامها الثلاثة تمثيلا وديكورا ونقدا .

٦ - لم يكف خريجو المعهد بمد العنصر البشري لهذا الكم من الفرق والانتاج المسرحي فعقدت الامتحانات لاختيار الهواة من خريجي المدارس الثانوية والجامعات . .

وقد تسرب بطبيعة الحال عدد من عديمي المواهب الذين شكلوا فيما بعد عبئا ثقيلا على الحياة المسرحية .

٧ - بالرغم من عدم انشاء دور عرض جديدة مسرحية الا أنه تم تحويل بعض دور السينما إلى دور للعرض المسرحي كسينما رويال إلى مسرح الجمهورية . . وسينما الكورسال إلى مسرح محمد فريد ، بالإضافة إلى تأجير مسرح (هوساير) ومسرح الحرية .

وقد وصل انتاج هذه الفرق في بعض المواسم إلى ٣٢ مسرحية وأيا كان الكم ، فقد كنا نحصل على ٧ أو ٨ مسرحيات ، ذات كيف جيد ان لم يكن ممتازا .

ولعل أهم ما انجزته فرق التلفزيون المسرحية هونشر الوعي المسرحي بين الجماهير الشعبية العريضة ، ومن أجل تحقيق هذا الهدف فقد لجأت إلى الوسائل الاتية :

- مشروع دور السينما في الاحياء الشعبية :

بدأت فرق التلفزيون المسرحية تغزو الاحياء الشعبية بمسرحياتها الناجحة وذلك باستئجار دور السينما في احياء مثل مصر الجديدة وشبرا والسيدة زينب والحلمية الجديدة .

وقد نجحت هذه الفكرة نجاحا أكثر مما كان متوقعا وحقت ايرادا كبيرا ، على الرغم من أن اسعار التذاكر كانت مساوية تقريبا لاسعار تذاكر السينما :

١٤ قرشا ٩,٥ قروش

٥,٥ قروش عام (١٩٦٤/٦٣)

- حفلات المدارس : انتقلت الفرق المسرحية إلى المدارس لتقدم حفلات صباحية .

- وانتقلت أيضا هذه الفرق إلى المحافظات لتقدم عروضها هناك ، وكانت هذه نواة فرق الثقافة الجماهيرية فيما بعد .

واكب هذه الفترة ايضا ظهور القوانين الاشتراكية والتأمين وفرض الحراسات

وقد خلق ذلك نوعية أخرى من الانتاج المسرحي ، تنادي بالمجتمع الاشتراكي وتناقش مشكلة الطبقات ، وتدعو للتأميم وتجذ أن الامل والخلاص في القطاع العام .
وظهرت أيضا اتجاهات فكرية مناهضة حمل لواءها مفكرو اليمين بمعاونة اصحاب ونجوم فرق القطاع الخاص . واحتدم الحوار بين الاتجاهين وظهرت على صفحات الجرائد والمجلات ، وفي الندوات والمؤتمرات الفنية معارك ثقافية وفنية كثيرة شملت هذه القضايا :

- الفن للفن ، والفن للحياة .

- الالتزام والالتزام .

- الضحك للضحك ، والضحك الهادف .

- الشكل والمضمون .

وتابع الرأي العام هذه المعارك بل وشارك في بعضها ، وتحولت المياه الساكنة إلى امواج تتلاطم وتتصطدم . . وأدى هذا إلى انتشار الوعي الفني عامة والمسرحي خاصة . . وظهرت نوعية جديدة من المتفرجين لم تكن تعرف المسرح من قبل الا من خلال خبر تقرأه في جريدة أو اعلان منشور .

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

ثانيا : المرحلة الثانية :-

جاءت النكسة لتحدث شرخا بعيد الاغوار في الكيان المصري كله وتؤثر تأثيرا بالغاً على المسار الثقافي والفني في البلاد .

- ظهرت روح الحزن واليأس والمرارة وخيبة الامل في انتاج الفنان .

- بلغت المسرحية السياسية قمة نضجها . . وأدى ذلك إلى الصراع بين الفن والسلطة . . فلجأ الفنان إلى الرمز ، والتأريخ ، والأدب العالمي ذى الاسقاطات . . ولجأت السلطة إلى الرقابة على المصنفات الفنية التي استخدمت المنع والحذف والاضافة والتعديل .

والامثلة كثيرة : الحصار - العرضحاجلي - البغل في الابريق - آه يا ليل يا قمر -

المخططين - بلدي يا بلدي - يا سلام سلم - انت اللي قتلت الوحش - عفاريت مصر الجديدة .

وبالرغم من ذلك أفرزت المسرحية السياسية جمهورا جديدا . . ولاول مرة في تاريخ المسرح المصري الجديد . . تعلق لافتة «كامل العدد» على شباك مسرح لا يقدم المسرحية الكوميديّة .

- تقلص عدد الفرق المسرحية إلى المسرح العالمي - الحديث - الحكيم - الجيب - الكوميدي . بالإضافة إلى المسرح القومي ثم الغي المسرح العالمي .
- ثم اندمج المسرح الحديث والحكيم والكوميدي في فرقة واحدة هي المسرح الحديث . . وبذلك أصبحت الفرق المسرحية هي : (القومي - الحديث - الطليعة - الجيب) .

٥ - الفترة من بداية السبعينات حتى اغتيال الرئيس الراحل أنور السادات في ٦ أكتوبر ١٩٨١ .

وتقسم هذه الفترة أيضا إلى مرحلتين :

- أولا ما قبل ٦ أكتوبر ١٩٧٣ .

- ثانيا ما بعد الحرب .

أولا : المرحلة الأولى :

كان من آثار النكسة المباشرة على المسرح أن الحركة المسرحية الجادة قد انكمشت، وازدهرت الروح التجارية التي تسببت في انتعاش المسرح الخاص التجاري الهزلي على حساب القيم المسرحية الجادة . . كما ظهرت أيضا طبقة جديدة من جمهور المسرح قادرة على دفع ثمن تذكرة المسرح التجاري . هذا المتفرج تسبب في احتفاء فكرة المسرح كمؤسسة ثقافية وحضارية واجتماعية . واستخدم المسرح كمكان للتسلية وازجاء الوقت .

وبلغ عدد الفرق الخاصة عشر فرق هي : الريحاني - انصار التمثيل - الفنانين المتحدين - الكوميدي المصرية - أمين الهنيدي - ثلاثي اضواء المسرح - عمر الخيام

الكوميدي الحديث - المسرح الجديد - عبد المنعم مدبولي .

وابتعدت هذه الفرق تماما عن أي موضوع يحمل فكرا، أو يناقش قضية سياسية واتجهت إلى ما اسمته «الكوميديا الاستعراضية» . وترجع على عروض هذه الفرق نجوم الاضحاك، واصبح الهدف هو الضحك فقط . . ولاقى هذا الانتاج رواجاً منقطع النظير . . بحيث أصبحت المسرحية الواحدة تعرض لمدة طويلة قد تزيد عن سنتين، وارتفعت أسعار التذاكر من ٩٦,٥ قرشاً إلى ٢٠٠ قرش، ثم إلى ٣٠٠ قرش، ثم إلى ٤٠٠ قرش .

ان فناني الستينات مؤلفا ومخرجاً وممثلاً استطاعوا أن يقوموا بدور كبير في وضع المسرح المصري على طريق الفن الأصيل النابع من الواقع المصري، ولكنهم لم يستطيعوا أن يستكملوا هذا الدور العظيم وتعثروا على الطريق، ثم امتد هذا التعثر إلى من تلاهم من فناني السبعينات بعد أن تصدعت روح التفاؤل العام كنتيجة من نتائج النكسة، وتكشفت لديهم مخاطر جديدة غير متوقعة بعد مرحلة الطموحات التي واكبت المجتمع المصري منذ بداية الثورة التي بدت بعد هذه الصدمة كأنها طموحات هشة ذرثها الرياح . . ومن هنا حدث الارتباك في صفوفهم واختفى عدد من فرسان الستينات .

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

في ظل مناخ ثقافي مأزوم أصلاً وفي ظل فوضى في المعايير وفي خضم هائل متخلف لأعمال مسرح القطاع الخاص عاش مسرح السبعينات لا يمثل موقفاً فكرياً متكاملأً واضحاً بالرغم من وجود بعض الأعمال التي كانت تبشر بخير كثير .

ثانياً : المرحلة الثانية :

وأهم ما يميزها نقطتان :

- ظهور بعض المسرحيات السريعة وبالتالي غير الناضجة التي تمجد حرب أكتوبر .
- الغاء الرقابة على المصنفات الفنية إلا فيما يتعلق بالدين والآداب العامة .
- إعادة عرض مسرحية «يحيا الوفد» بحكم المحكمة بعد أن منعت الرقابة عرضها

لاحتجاج احدى السفارات الأجنبية عليها .

- الموافقة على عرض مسرحية «منين اجيب ناس» لنجيب سرور .

٦ - فترة الثمانينات :

اشرقت شمس الحرية . . ثمت لإحزاب المصرية التي وضع بذورها الرئيس الراحل أنور السادات . . وظهرت جرائد المعارضة - واستمع الناس إلى الرأي الآخر . . وتقلص دور الرقابة على المصنفات الفنية . . وقد أثر كل هذا على الانتاج المسرحي وعلى جمهور المسرح . . فبدأت المسرحية السياسية في الظهور مرة أخرى وبشكل أكثر نضجا وفنا مما كانت عليه من قبل . . فظهرت مسرحيات - افرض - راقصة قطاع عام - على الرصيف - كعبلون - نحن نشكر الظروف - فارس بني حيان - جحا يحكم المدينة - العسل عسل - عجبني - لعبة السلطان - دماء على ستار الكعبة - ابن البلد - كوكب الفيران .

الأرقام

أعلم يقينا أن لغة الأرقام قد تصيب بعض المثقفين بكثير من أمراض الحساسية كما أنها قد تصيب البعض الآخر بالغبثيان . واتي اعتذر إلى هؤلاء وأولئك . . ولكن ما الحيلة؟ لا بد ما ليس منه بد . . لكي نصل إلى دراسة موضوعية .

قد يعترض البعض إلى أن الاستناد إلى «الايراد» يمثل خطرا شديدا الخطورة . . فالمسرح العام من وجهة نظرهم خدمة ثقافية ولا ينظر إلى الايراد ربحا أو خسارة . . كما أن المقارنة بين «الايراد» في المسرح العام وبين نظيره في المسرح الخاص يمثل عنصرا خداعا فيه كثير من التجني والتعسف، اذ أن المسرح الخاص لا يقدم فنا جيدا وإنما هو يتملق عواطف الجمهور ويثير غرائزهم لأن هدفه هو الربح والربح فقط .

وقد أرى أن هذا القول مغلوطا تماما . . لأن «الايراد» هنا يمثل نسبة المتفرجين الحاضرين . . وأنا لا أستطيع أن أتصور عرضا مسرحيا على كراسي خالية .

وقد لا أنكر أن معظم المسرح الخاص يستهدف الربح فيقدم شيئا غثا سقيما

اشبه بما يقدم في ملاهي شارع الهرم ، ولكننا لن نأخذ نموذجاً واحداً من هذه النوعية وإنما سنختار احدى الفرق الخاصة الجادة التي تقدم فناً جيداً يرقى بل ويسمو في بعض الاحيان عما تقدمه بعض مسارح الدولة .

وفي بعض الاحيان يدعي المتشددون أن المسرحية جيدة ولكنها مع ذلك لا تجذب الاقبال المنشود . . وهم في هذا الصدد يتهمون الجمهور بأنه جمهور ردي . . أمي . . فسد ذوقه . . جمهور لم يعد يهتم أو يستمتع بالأعمال الجيدة وبالتالي لم يعد يقبل عليها .

ونحن نرى ان هذا الاتهام باطل من أساسه . . وانني احذر من اطلاق هذه الاحكام العامة التي تضر الحركة المسرحية كلها . . ان الجمهور ما زال بخير ولكن أيها السادة . . انظروا إلى أنفسكم وتأملوا انتاجكم الفني . . عليكم تصلون إلى التعليل الصحيح؟

وهكذا فنحن نرى أن للارقام دلالات على جانب كبير من الأهمية والخطورة لأنها تبين خط سير المسرح وعلاقته بالجمهور كما أننا نستطيع أن نستخلص منها أيضاً كثيراً من النتائج التي تؤدي بنا بالضرورة إلى تصحيح المسار ان كان هناك خطأ أو إلى التقدم خطوات أخرى إلى الامام .

وهذه الأرقام لابد أن تعبر عن :-

- عدد دور العرض .
- عدد الفرق المسرحية .
- عدد العروض المسرحية لكل فرقة في السنة .
- عدد ليالي العرض لكل مسرحية .
- متوسط عدد الرواد .
- نسبة التشغيل .
- متوسط الايراد .

ونحن لا نستطيع أن نعتد اعتمادا علميا على مايرد في مقالات بعض النقاد من اقبال الجمهور أو عدم اقباله على مسرحية ما، فأحيانا ما ينطق النقاد عن الهوى، أو أن تكون هذه المقالات من باب الدعاية غير المنظورة والمدفوعة الاجر.

والحق أن ضيق الوقت المتاح لهذا البحث هو الذي اضطرنا إلى أن نلجأ إلى مجلات المسرح والفنون والهلل، وكذا إلى النشرات الاحصائية التي تصدرها وزارة الاعلام. . أو المسرح القومي أو البيت المسرحي. . وكان المفروض أن نلجأ إلى المصدر الأصلي وهو ادارة الضريبة على الملاهي حيث تحصل على «البوردرو» الخاص بكل مسرح والذي تسجل فيه الأرقام بدقة كاملة.

وقد لاحظنا على هذه الاحصائيات التي بين ايدينا بعض الهنات التي قد تشير بعض الاضطراب فمثلا:

- عند ذكر عدد الرواد فقد اضيفت التذاكر المجانية أيضا (الدعوات) بينما لا يسجل في مستند ادارة الضريبة على الملاهي الا التذاكر المباعة فقط.
- سجل الایراد العام بأكمله وكان المفروض أن يسجل صافي الایراد بعد خصم ضريبة الملاهي.
- بالاضافة إلى أن هناك بعض الخطأ في بعض الأرقام ربما خطأ في النقل أو في المطبعة.

خلاصة الأمر أن هذه الاحصائيات ليست دقيقة الدقة العلمية الكافية ولكنها على اي حال مرهضة. نستطيع من خلالها أن نستقرئ بعض النتائج التي تجيب على الاسئلة الواردة في هذا البحث.

إذا أخذنا المسرح القومي على سبيل المثال في موسم ٥٥/٥٤ نستطيع ان نستخلص الملاحظات الآتية :-

●أولا : ازدياد عدد الرواد بصفة مستمرة :-

٢١٣٩٨	بلغ عدد الرواد	٥٥/٥٤	في موسم
٣٠٧٥٥	بلغ عدد الرواد	٥٦/٥٥	وفي موسم
٥٣٣٣٧	بلغ عدد الرواد	٥٧/٥٦	وفي موسم
٦٥٢١٨	بلغ عدد الرواد	٥٨/٥٧	وفي موسم
١١٢٩٣٠	بلغ عدد الرواد	٥٩/٥٨	وفي موسم
١٠٤٨٧٧	بلغ عدد الرواد	٦٠/٥٩	وفي موسم

وربما يرجع هذا النقص الطفيف في عدد الرواد في موسم ٦٠/٥٩ عن الموسم السابق عليه إلى أن المسرح القومي قد بدأ موسمه متأخرا قليلا عن الموسم السابق إذ أن مسرح الازبكية تأخر افتتاحه بسبب بعض الاصلاحات. وربما يكون هذا هو السبب ايضا في أن المسرح القومي قد قدم ست مسرحيات جديدة فقط بدلا من عشر في الموسم السابق. وإذا كان عدد الرواد لم يتأثر الا بهذه النسبة الطفيفة فإنما يعود ذلك إلى فضل احدى وعشرين مسرحية قديمة اعادت الفرقة عرضها في شهور الربيع والصيف وجذبت إليها ٦٨٢٠٣ متفرجين.

٦٢٢٠٥	يهبط عدد الرواد إلى	٦١/٦٠	واعتبارا من موسم
٤٩٣٥٧	عدد الرواد	٦٢/٦١	
٧١١٠٤	عدد الرواد	٦٣/٦٢	
٦٧٢٨٤	عدد الرواد	٦٤/٦٣	
٤٥٩٢٣	عدد الرواد	٦٥/٦٤	
٥٦٦٦٢	عدد الرواد	٦٦/٦٥	

ومن المؤكد أن نقص عدد الرواد بالمسرح القومي اعتبارا من موسم ٦١/٦٠ وما تلا ذلك من السنوات يعود إلى نشأة التليفزيون المصري ثم إلى انشاء فرق

التليفزيون المسرحية التي ولدت في ١٢ فبراير ١٩٦٢ وبدأت بثلاث فرق هي النهضة، والحرية، والسلام. وقد قدمت الفرق الثلاث في موسمها الشتوي الأول أربع مسرحيات وفي موسمها الصيفي الأول ست مسرحيات ثم توالى انتاج فرق التليفزيون المسرحية فقدمت في موسمها الشتوي الثاني ثماني عشرة مسرحية ثم ست عشرة مسرحية في موسمها الصيفي الثاني.

ومع بداية الموسم الشتوي الثالث (٦٣/٦٤) تقرر اعادة تنظيم هذه الفرق في اربع شعب تضم عشر فرق هي :-

المسرح الحديث	وينقسم الى فرق ثلاث
المسرح العالمي	وينقسم الى فرق ثلاث
المسرح الكوميدي	وينقسم الى فرق ثلاث
مسرح الحكيم	

ولكننا اذا جمعنا عدد الرواد في كل من مسارح التليفزيون والمسرح القومي لوصلنا الى هذا الرقم المرهص بدلالة كبيرة.

ARCHIVE

<http://Archivebeedhrithrit.com>

المسرح القومي	٥٦٦٦٢
مسرح الجيب	٦٣٦٤
مسرح الحكيم	٦٧٥١٥
المسرح العالمي	٢٥٧٠٤
المسرح الحديث	٥٠٢٤٥
المسرح الكوميدي	١٩٩٩٥٧
	<u>٤٠٦٤٤٧</u>

أي أن عدد رواد المسرح المصري (قطاع عام) قد زاد عشرين ضعفا عنه في موسم ٥٤/٥٥ وسبعة اضعاف عنه في موسم ٦٥/٦٦ وثلاثة وستة اعشار ضعف في اعلى المواسم التي مرت بالمسرح القومي وهو موسم ٥٨/٥٩.

بالنسبة لموسم ٥٥/٥٤	٢٠٠٠٪	هي	أي أن نسبة الزيادة
بالنسبة لموسم ٦٦/٦٥	٧٠٠٪	و	
بالنسبة لموسم ٥٩/٥٨	٣٦٠٪	و	

●ثانيا : عند استقراء احصائية المسرح القومي على مدى السنوات من ٦٥/٥٤ ، نلاحظ أن اوبريت العشرة الطيبة قد حظيت بأكبر عدد من الحفلات ومن الرواد، فعرضتها الفرقة اربعين مرة وبلغ عدد روادها ١٣٨٦١ متفجرا بمتوسط ٣٤٧ بكل حفلة وبلغ مجموع ايراد هذه الحفلات ٣٥٩٩ جنيها. ثم اعيد عرض العشرة الطيبة لمدة ثلاثين حفلة بلغ عدد روادها ٩١٢١ متفجرا المتوسط ٣٠٤ في الليلة الواحدة وبلغ مجموع ايراد هذه الحفلات ١٤٩٠ جنيها وبذلك يكون هذا الأوبريت قد عرض سبعين ليلة بعدد رواد قدره ٢٢٩٨٢ وايراد قدره ٥٠٨٩ جنيها، ويعتبر عدد ليالي عرض هذا الأوبريت رقما قياسيا بالنسبة للمسرحيات التي يقدمها المسرح القومي .

ولعلنا نجد سر هذا الاقبال في أن العشرة الطيبة مسرحية غنائية من تلحين الفنان الشعبي الاصيل سيد درويش الذي تتجاوب موسيقاه مع روح شعبنا . فالاقبال كان مصدره بلا ريب الالحان والطرب الغنائي، لا القيمة الدرامية للمسرحية التي تعتبر من هذه الناحية كاريكاتيرية خالصة، فضلا عن أن موضوعها مقتبس من مسرحية فرنسية شعبية غربية عن جمهورنا، وهي المسرحية المعروفة باسم اللحية الزرقاء ولكنه الطرب الذي يستهوي جمهورنا .

●ثالثا : نلاحظ أن المسرحية الشعرية التي قدمت وهي «مصرع كاليوباتره» لم يزد متوسط عدد روادها في العشرين حفلة التي عرضت فيها عن ١٧٦ متفجرا بالرغم من أن كاتبها هو احمد شوقي امير الشعراء مما يوحي بأن مثل هذا المسرح الشعري لم يعد يحظى بأقبال كبير.

●رابعا : نلاحظ أن المسرحية الكوميديّة «صنف الحرير» بالرغم من انها اضعف ما كتبه راحلنا العظيم الاستاذ نعمان عاشور قد عرضت اربعا وعشرين ليلة بعدد رواد

بلغ ٥٩٥٥ بمتوسط ٢٤٨ في الليلة الواحدة مما يدل على أن المسرح الفكاهي يحظى باقبال الجمهور.

● **خامسا :** نلاحظ أيضا أن الدراما النقدية الاجتماعية «بداية ونهاية» التي اخذت عن قصة الاستاذ نجيب محفوظ جاء عدد روادها في المرتبة الثانية مباشرة بعد اوبريت العشرة الطيبة، اذ مثلت تسعا وعشرين ليلة ثم اعيد عرضها ست عشرة ليلة أخرى بمجموع رواد بلغ ١٤٩٩٦ بمتوسط ٣٣٣ في الليلة الواحدة وذلك يوحي بأن الدراما ممكنة النجاح جماهيريا مادامت تعالج مشاكل حياتنا الحية، وتمس عن قرب واقع هذه الحياة. ومع ذلك فنحن لا نستطيع أن نتغافل شهرة الرواية التي كانت معروفة قبل أن تعد للمسرح وكذلك شعبية الكاتب الكبير نجيب محفوظ.

● **سادسا :** نلاحظ أيضا أن المسرحية الوحيدة المترجمة التي عرضت في ذلك الموسم وهي «تلميذ الشيطان» لبرناردشو قد عرضت ثماني عشرة ليلة بمتوسط رواد ١٤١ متفرجا وهو متوسط منخفض ويدل دلالة واضحة على أن المتفرج المصري لا يقبل على المسرحية المترجمة. فاذا اخذنا فرق التليفزيون المسرحية في نفس هذا الموسم كمثال اخر لاستطعنا أن نصل إلى نفس النتائج التي بلغناها من قبل.

بلغ عدد الرواد	في المسرح الكوميدي	١٩٩٩٥٧	متفرجا
	وفي مسرح الحكيم	٦٧٥١٥	متفرجا
	وفي المسرح الحديث	٣٧٤٤٤	متفرجا
	وفي المسرح العالمي	٢٥٧٠٤	متفرجين

وهذا يدل على أن المتفرج المصري يميل بطبيعته الى المسرحية الكوميديّة وبنسبة عالية جدا تبلغ حوالي ثلاثة اضعاف الدراما الحديثة (٢٩٦٪) بالنسبة لمسرح الحكيم، وحوالي خمسة اضعاف واربعة اعشار (٥٣٤٪) بالنسبة للمسرح الحديث، وحوالي سبعة اضعاف وثمانية اعشار (٧٧٨٪) بالنسبة للمسرحية المترجمة.

(وردت كشوف الاحصائيات في نهاية البحث).

واذا قفزنا إلى عام ١٩٨٧ وعقدنا مقارنة بين مسرح الدولة الرسمي الأول (المسرح القومي) وبين احدى فرق القطاع الخاص الجادة (مسرح الفن) .. لوصلنا الى الاحصائيات المنشورة في الصفحتين التاليتين (وردت الاحصائيات كاملة في نهاية البحث) ونستطيع أن نستخلص منها النتائج الآتية :

- نسبة التشغيل بالنسبة لعدد أيام السنة في مسرح الفن تزيد عن نظيرها في المسرح القومي بمقدار ١٥٣٪.
 - نسبة التشغيل بالنسبة لعدد كراسي الصالة في مسرح الفن تزيد عن نظيرها في المسرح القومي بمقدار ٤٠٥٪.
 - نسبة عدد الرواد في الليلة الواحدة في مسرح الفن تزيد عن نظيرها في المسرح القومي ٣٠٣,٥٪.
 - نسبة عدد الرواد في عام ١٩٨٧ في مسرح الفن تزيد عن نظيرها في المسرح القومي بمقدار ٤٦٣٪.
- وكذلك يمكن أن نرصد الملاحظات الآتية :
- النجم المسرحي مازال يجذب المتفرج ، وهو العامل الأول في درجة الاقبال .
 - المتفرج المصري مازال يقبل على الكوميديا بنسبة أعلى بكثير عن اقباله على المسرحيات الاخرى .
 - المسرحية السياسية التي تقيم بوضوح ومباشرة الفترات المعاصرة تحظى باقبال شديد .



المسرح القومي :

أيام الاجازة الموسمية

شهر يناير	١٤
شهر فبراير	٧
شهر مارس	٣١
شهر أبريل	٣٠
شهر مايو	٣١
شهر يونيو	٣٠
شهر يوليو	٣١
	<hr/>
	١٧٤

أيام الاجازة الاسبوعية

يناير	٢
فبراير	٢
أغسطس	٦
سبتمبر	٥
أكتوبر	٩
نوفمبر	١٨
ديسمبر	٥
	<hr/>
	٤٧



ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

٢٢١

اجمالي الاجازات

١٤٤

اجمالي أيام العمل

= ٣٩,٥ %

نسبة التشغيل بالنسبة لعدد أيام السنة

= ١٧٦,٠ %

متوسط عدد الرواد في اليوم $144 \div 20381$

= ٢٠,٥٠٠ %

نسبة التشغيل (لعدد كراسي الصالة وقدرها ٧٠٣)

مشرح الفن :

أيام الاجازة الموسمية	٢٦	يوما	شهر مايو
	١٤	يوما	شهر سبتمبر
	١١	يوما	شهر أكتوبر
	٣٠	يوما	شهر نوفمبر
	٢٢	يوما	شهر ديسمبر
	١٠٣		

أيام الاجازات الاسبوعية	٥	ايام	شهر يناير
	٥	ايام	شهر فبراير
	٦	ايام	شهر مارس
	٥	ايام	شهر أبريل
	١	يوم	شهر مايو
	٥	ايام	شهر يونيو
	٤	ايام	شهر يوليو
	٥	ايام	شهر أغسطس
	٢	يومان	شهر سبتمبر
	٢	يومان	شهر أكتوبر
	١	يوم	شهر ديسمبر
	٤٢	يوما	
اجمالي الاجازات ١٤٥	٢٢٠	يوما	

$$= ٦٠, ٣ \%$$

$$= ٥٣٤ \text{ تقريبا}$$

$$= ٨٣ \%$$

نسبة التشغيل لعدد أيام السنة

$$220 \div 17455 \text{ في اليوم}$$

نسبة التشغيل (لعدد كراسي الصالة وقدرها ٦٤٤)

ملاحظات : ١) أدى مرض الفنانة سهير البابلي الى ايقاف العمل أكثر من شهر ونصف .

٢) حسبنا فقط عدد التذاكر المباعة وأغفلنا تماما التذاكر المجانية (الدعوات) .

المشكلة والحل

ولكننا يجب أن نعترف بأن مشكلة الاقبال الجماهيري مشكلة قائمة . وأرى أن الحل في نظري هو محاولة الوصول إلى ما أسميه «المعادلة الصعبة» وهي أن نقدم مسرحا يرتبط بمجتمعه وبهمومه ومشاكله وأحلامه وآماله . . مسرحا يثير ويحرض ويوجه . وفي نفس الوقت يحمل كل القيم الجمالية والعاطفية . . مسرحا يجعل المتفرج يفكر ويتمتع . . يفكر في ذاته . وفي مجتمعه ويجهد في محاولة تغييره إلى الأفضل ، وهو في ذات الوقت يستمتع بالمنظر الجميل والايقاع الجذاب . فتستمتع عيناه واذناه بالكلمة البسيطة المعبرة والموجة والاداء الواقعي ، والحركة وتشكيلاتها في الفراغ والمنظر، والموسيقى والاضاءة بمعنى أن المتفرج يجب أن يحس أنه بالرغم من أنه يعمل فكره في تلك القصة المطروحة على المسرح فإن حواسه جميعا أيضا تستمتع بالجمال المعروض .

وقد تكون هذه المعادلة الصعبة هي ما عبر عنه الاستاذ الدكتور علي الراعي بمسرح «الفكر والفرجة» ويعبر أيضا الاستاذ توفيق الحكيم عن هذا المعنى في بيانه الذي اصدره عن مسرحية (الصفقة) فيقول :

«مشكلة الجمهور ليست مقصورة على بلادنا ولكنها اخذت تظهر كذلك في البلاد الاخرى المتقدمة في الفن على صورة قلق لها أهل الرأي الفني . . ذلك أن جمهور المسرح بدأ منذ وقت ليس بالقريب يفقد وحدته التي كانت متماسكة على نحو ما في النبع القديم . . فالمسرحية اليوم قد تتخاطب فئة من الجمهور ولا تتخاطب الفئة الاخرى .

لذلك كان من أهم المحاولات التي تغري بالاقدام العمل على ايجاد نوع من

المسرحية يمكن أن يشاهدها الجمهور كله على اختلاف درجاته الثقافية فلا يجد فيها المثقف أسفاً ولا يجد فيها الأمي تعالياً. فإذا استطاع هذا النوع أيضاً أن يجمع بين المسرحية المكتملة لعناصرها المحتفظة بجدية تركيبها وهدفها وبين الفن الشعبي (الفولكلور) على نحو يسوغه جو المسرحية وطبيعة بيئتها ويبدو كأنها جزء داخل في بناء المسرحية ذاتها. إذا نجحت هذه المحاولة فإننا نكون قد عرفنا الطريق إلى الحل المنشود».

نحو جمهور أفضل

سبق أن قلنا أنه يمكن الاستغناء عن كثير من وسائل العرض المسرحي ولكننا بالتحديد لا نستطيع أن نستغني عن عناصر ثلاثة: النص - الممثل - الجمهور، إذ أن تفاعل هذه العناصر معاً هي التي تخلق لنا في النهاية هذا العالم السحري الغامض الذي تطلق عليه: العرض المسرحي.

وقد سبق أن أخطنا في هذه الدراسة بالأسلوب الذي يتحتم على الكاتب أن يتبعه ساعياً إلى كسب جمهور عريض يقبل على عمله ويرضى به عقلياً وعاطفياً. وقد آن لنا أن نبين العنصرين الآخرين.

الممثل: ولنتجه إذن إلى المعاهد الفنية الأكاديمية التي هي بمثابة معامل تفريخ للمواهب الفنية الجديدة في التمثيل والديكور والدراما والنقد.

وبناء المعهد الفني يقوم على دعائم ثلاث: المدرس - المنهج - الطالب، وإذا أخذنا معهدنا المصري كنموذج نجد به قصوراً في دعائمه الثلاث - المدرس - لا يكفي أن يكون مدرس التمثيل ممثلاً عظيماً لكي يكون مدرساً ناجحاً.. بل يجب أن يكون دارساً لكثير من العلوم الإنسانية والثقافية والفنية إلى جانب موهبته الخلاقة في فن التدريس.. يجب أن يتسلح مدرس التمثيل بعلوم النفس والتربية ومناهج التدريس والتاريخ.. وكذلك بفنون الإلقاء، والتمثيل الناطق والصامت بمدارسه ومناهجه وبأدب المسرح والدراما والنقد.. وأيضاً بفنون الموسيقى والحركة والفنون التشكيلية.

ونحن اذا القينا نظرة فاحصة على من حولنا من مدرسين . . لادرکنا کم هو مظلوم ومسکین طالب المعهد . . فنان المستقبل .

والحق . . انني لا اثق كثيرا في حملة الدكتوراه في الاخراج والتمثيل . . والوسيلة . . خلق كوادر جديدة من مدرسي التمثيل تتمثل فيها الاساسيات السالفة الذكر . . ويكون ذلك من خلال طلبة الدراسات العليا الذين يجب أن يختاروا وفق ضوابط غاية في الدقة وكذلك من خلال البعثات .

المنهج : ومنهجنا ليست له ملامح ثابتة او محددة . . لا توجد لائحة منظمة تحدد مواد الدراسة وعدد ساعاتها ومناهجها وابوابها التفصيلية . وإنما نستمد العملية التعليمية من ذاتية الاساذ واجتهاده . ويؤدي ذلك إلى تفاوت كبير في المستوى التعليمي كما يؤدي أيضا إلى خلل كبير في الدراسة .

الطالب : والواقع أن حوالي ٩٠٪ من المتقدمين هم الذين لم يحصلوا على درجات تؤهلهم للالتحاق بالجامعة بصرف النظر عن وجود موهبة أو حتى مجرد ميول فنية . . ولا تجتد لجنة القبول مناصبا أمامها من اختيار «افضل السيء» .

ونحن نتوجه إلى وزارة التربية والتعليم باقتراحين محددين ، وأنا على يقين بأن هذين الاقتراحين اذا تحققا لابد وأن يسهما في تخريج جيل أفضل من فناني المستقبل .

١ - اعادة دروس الهوايات الفنية (الموسيقى والتمثيل والفنون التشكيلية) في مناهج الدراسة بالمرحلتين الابتدائي والثانوي على أن تكون مواد اساسية شأنها شأن اللغة العربية والانجليزية والكيمياء والرياضيات . هذه الدروس ستفيد الطالب الذي يريد أن يتخصص (فنان المستقبل) في تزويده بالمبادئ العامة لاسس الفن، وستفيد أيضا الطالب الاخر (جمهور المستقبل) في تربية ذوقه الفني واحساسه بالجمال .

٢ - إلى جانب شعب العلوم والرياضة والاداب بالثانوية العامة تضاف شعبة جديدة هي شعبة الفنون . . ولا يسمح لغير خريجي هذه الشعبة الاخيرة بالالتحاق بمعاهد الفنون بأكاديمية الفنون وجامعة حلوان ، واذا كان هذا الاقتراح يثير بعض

التحفظ عند المتشددین فلبنداً بمدرسة تجريبية واحدة في كل حي من أحياء القاهرة ومدرسة تجريبية واحدة في كل محافظة . . ولننظر النتائج التي اوقن أنها ستكون مشرقة وباهرة .

الجمهور : ولن نتناول قصة « البيضة قبل الفرخة . . أم الفرخة قبل البيضة » ؟ هل يهبط . . الفنان إلى مستوى الجمهور . . أم يحاول أن ينهض به ؟ . ولكننا في نهاية الأمر لا نستطيع ان نتجاهل نسبة الامية البالغة حوالي ٨٠٪، كما أننا لا نستطيع أيضاً أن نتجاهل أنه حتى بين المتعلمين توجد نسبة كبيرة تفتقد الوعي المسرحي والذوق الفني وتفتقد حتى اسط مبادئ وسلوكيات المسرح . . نحن في حاجة حقيقية إلى أن نربي جمهوراً جديداً وجيداً .

واعتقد أن الطريق يمكن أن يبدأ بالمدرسة، ثم بمسرح الطفل والمسرح المدرسي والمسرح الجامعي .

يدفع الطالب رسوماً سنوية بسيطة قدرها حوالي جنيهين في العام للنشاط الرياضي . . ومن الغريب أن الطالب لا يدفع مثل هذه الرسوم للنشاط الفني .

فاذا فرضت وزارة التربية والتعليم على الطالب مثل هذه الرسوم فانها تستطيع أن تهيب له بالتنسيق مع وزارة الثقافة، وأيضاً مع فرق القطاع الخاص أن يشاهد سنوياً . . عرضين مسرحيين .

ومعرضاً للفنون التشكيلية أو متحفاً أو اثراً .

على أن يكون سعر التذكرة في كل منها خمسين قرشاً .

ولابد أن تختار الوزارتان بعناية شديدة العروض المسرحية التي يشاهدها الطالب . كذلك من الممكن أن يقيم مسرح الدولة والمسرح الخاص حفلات خاصة للطلبة (ماتينية) على ألا يزيد ثمن التذكرة عن السعر السابق . . هذا واجب مسرح الدولة، وأيضاً واجب المسرح الخاص نحو الجيل الجديد .

اذكر دائما اثناء دراستي بفرنسا أن فرقة الكوميدي فرانسيز كانت تقيم عروضاً للطلبة، تبدأ من الثالثة ظهراً. . . وكم حضرت مثل هذه العروض وشاهدت الطلبة والطلبات من سن ١٣ إلى ١٨ سنة جالسين في خشوع وأدب يستمعون إلى مسرحيات راسين وكورني وموليير ويرددون مع الممثلين شعرها الكلاسيكي في همس وتعبد.

هكذا نأمل أن يكون جمهور المستقبل.

فأما بالنسبة لمسرح الطفل والمسرح المدرسي والمسرح الجامعي . . . فهذا حديث آخر طويل طويل . . . وشيق شيق . . . وأرجو أن تتاح لي في مقبّل العمر فرصة الحديث عنه ومناقشته.

تنويه

أود أن أشير إلى أنني استفدت كثيراً في هذه الدراسة من المقالات العلمية المنشورة في أعداد مجلة المسرح وأخص بالذكر مقالات المرحوم الاستاذ الدكتور رشاد رشدي، المرحوم الاستاذ الدكتور محمد مندور، المرحوم الاستاذ صلاح عبدالصبور، الاستاذ الدكتور سمير سرحان، الاستاذ الدكتور عبدالعزيز حموده، الاستاذ محمد بركات.

تجب الاشارة هنا الى أن الباحث قد عزز بحثه بالعشرات من
الكشوف والجداول والاحصاءات التي حوت ارقاما تناولت انشطة
وفعاليات دور العرض المسرحي في القاهرة بين ٦٥ - ١٩٦٦ ،
ودور العرض المسرحي في الاسكندرية ، ومسرحيات عرضت لاول
مرة واخرى معادة ، لمواسم ٥٤ - ٦٤/٥٥ - ٦٥ ، وعدد الرواد
واجمالي الايرادات والحفلات ونشاط مسرح الحكيم من ٦٤ - ٦٦
والمسرح العالمي ، وكذلك المسرح الحديث ، والمسرح الكوميدي
ومسرح الاطفال ، ومسرح القاهرة للعرائس ، وفرقة رضا ، وفرقة
القاهرة ، والفرقة الاستعراضية الغنائية ، والفرقة القومية للفنون
الشعبية والمسرح الغنائي ، واوركسترا القاهرة السيمفوني ،
والسيرك القومي .

واشتمل البحث كذلك على جداول بحركة الاقبال
الجمهوري على المسارح التي عملت عليها هذه الفرق ، وحفلاتها
وايراداتها ، وجداول باشغال مقاعد المسارح ، ثم بيانات بالنشاط
الفني للمسرح خلال عام ٨٥ - ٨٦ واجمالي الانشطة الأخرى خلال
عام ٨٥ - ٨٦ للفرق الفنية ، وبيان مقارنة عن النشاط المسرحي من
عام ٨٠ - ٨٦ .

«التحرير»

المراجع

الكتب :-

- ١ - دور المخرج في المسرح :
تأليف ماريان جالوى
ترجمة لويس بقفر

- ٢ - الاخراج المسرحي : تأليف هيلننج نيليز
ترجمة امين سلامه
- ٣ - مدخل الى الفنون المسرحية : تأليف فرانك هواتينج
ترجمة كامل يوسف وآخرون
- ٤ - الاخراج المسرحي : تأليف كارل
ترجم امين سلامه
- ٥ - اسس الاخراج المسرحي : تأليف الكسندر ديني
ترجمة سعدية غنيم
- ٦ - المسرح في الوطن العربي : تأليف د. علي الراعي
- ٧ - مسرح توفيق الحكيم : تأليف د. محمد مندور

النشرات :-

- النشرة الاحصائية السنوية ١٩٦٥
- المسرح القومي من ٣٥ - ٦٠
- النشرات الاحصائية السنوية
- المجلات :-

- ١ - مجلة المسرح : من العدد الاول يناير ١٩٦٤
حتى العدد ٦٥ اغسطس ١٩٦٩
- ٢ - مجلة السينما والمسرح : من العدد الاول يناير ١٩٦٣
حتى العدد ٥٢ ابريل ١٩٦٨
- ٣ - مجلة نادي المسرح : من العدد الاول اغسطس ١٩٧١
حتى العدد الثامن سبتمبر ١٩٨١
- ٤ - مجلة المسرح : من العدد الأول يونيو ١٩٨١
حتى العدد ١٦ ديسمبر ١٩٨٢
- ٥ - مجلة الفنون : من العدد الأول اكتوبر ١٩٧٩
حتى العدد الثاني عشر سبتمبر ١٩٨٠

النقد المسرحي في الصحافة

وليد أبو بكر

ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

عملية الاتصال ، في حد ذاتها ، عملية مركبة . انها تبدأ من «مرسل» لديه دافع ما ، خارجي أو داخلي ، يريد ارساله إلى «مستقبل» وهو لذلك يقوم بترميز ما لديه ، حتى يتحول إلى «رسالة» يمكن أن ترسل خلال «وسيلة» للاتصال ، حتى يعيد المستقبل فك رموزها ، ويستجيب لها من خلال «ارجاع» تنتهي معه عملية الاتصال^(١) .

والتركيب الذي تتصف به عملية الاتصال يمكن أن يصبح واضحاً حين نعيد النظر في مستلزماتها : فهناك اثنان من البشر على الأقل : مرسل ومستقبل ، وهناك مادة الرسالة ، وهي معلومة ، أو فكرة ، أو عاطفة ، ثم هناك وسيلة الاتصال ، التي تتنوع وتتطور ، وهناك الرموز التي تلخص بها الرسالة ، وهي رموز لغوية في الغالب ، وقد تكون رموزاً إيمائية في بعض الأحيان .

هذا التركيب يعني صعوبة في الاتصال ، لها جوانبها المتعددة ، ولكن أصعب هذه الجوانب يتعلق بفهم الرموز المرسل ، لغوية كانت أو حركية ، لأن مثل هذه الرموز تبقى مرتبطة بالبيئة (ولغتها) والثقافة التي تسود فيها ، في زمن معين . لأن الرمز اللغوي المكتوب أو المنطوق قد يظل ثابتاً بينما تختلف دلالاته من عصر إلى عصر .^(٢) كما أن الرمز الاشاري قد يحمل معنى مختلفاً بين بيئة وأخرى .

وحين يتعلق الأمر بالنقد المسرحي ، فإن التعقيد يزداد ، بسبب تداخل عمليات الاتصال : فالعرض المسرحي ، بحد ذاته يعتبر رسالة موجهة إلى مستقبل ، هو الجمهور ، وهي رسالة معقدة ، مرسلها ليس فرداً . بل هو فريق ، ولغتها ليست صوتية ، بل هي مركبة ، ومستقبلها ليس فرداً أيضاً . لأن كل فرد يستقبلها - من على خشبة المسرح - في اطار اجتماعي مؤثر على قدرته على الاستقبال .

والناقد هو جزء من هذا الجمهور المتلقي ، لكن استجابته ، بسبب أدواته ، تكون أكمل ، وهو يحول هذه الاستجابة - أو الارجاع - إلى رسالة جديدة ، يرسلها هو ، عبر وسيلة اتصال جديدة ، ومن خلال رموز جديدة ، إلى المستقبل الذي قد يكون جزءاً ممن تلقوا الرسالة المسرحية (ممن حضروا العرض) وقد لا يكون . كما أن مرسل الرسالة المسرحية ، يتبادل الأدوار مع الناقد ، ويصبح متلقياً أو مستقبلاً للرسالة النقدية ، وتتم عملية الاتصال الجديدة من خلال استجابته لهذه الرسالة .

إن العملية تصبح معقدة تماماً ، بسبب تداخل عناصر الاتصال ، بين ما هو عرض مسرحي ، وما هو نقد مسرحي ، وهي تزداد تعقيداً حين نتذكر أن أي مرسل ، لابد وأن يملك القناعة التامة بدافع رسالته ، وأن يختار أفضل الرموز لها ، وأفضل الوسائل لارسالها ، ولذلك فإن أي تعارض في تحليل الناقد لرموز العرض المسرحي ، ومع ما اختاره الفريق الذي يقدم العرض ، بقيادة مخرجه ، الذي يعتبر مفسراً للنص ، سيكون سبباً في صراع بين المرسلين ، هو الذي غالباً ما يشكل أزمة بين المسرحي والناقد ، ليست خافية على أحد .

مع ذلك ، فإن العلاقة بين المسرحي والناقد ، علاقة ضرورية لصالح المسرح ،

فلا الناقد يستطيع العمل دون مسرح ، ولا المسرحي يستطيع الاستغناء عن الناقد ، لأن الناقد يكون دائماً في خدمة المسرح حين لا يكف عن التحرش بالعيوب ، ولو ظل طيلة وقته يزجر ، فهو في غالب الأمر على صواب ، فالمسرح صناعة صعبة ، ولعلها الصناعة التي لو نفذت كما يجب ، لكانت أصعب الأشياء على الإطلاق (٣) .

إن الهدف النهائي للناقد ، هو ذاته الهدف النهائي لرجل المسرح ، وهو التحرك خطوة جديدة في حياة المسرح ، لكن وسائل كل منهما مختلفة ، ورموزهما مختلفة أيضاً ، وإن كانت تشير إلى دلالات واحدة في النهاية .

والوسائل التي يستخدمها الناقد المسرحي قد تكون متعددة ، لتغطي معظم وسائل الاتصال ، بما فيها المسرح ذاته (٤) ، ولكنها في الغالب تعتمد على رمز واحد ترسله عبر هذه الوسائل ، هو الرمز اللغوي المنطوق ، ولذلك فإن أهم وسائلها هي التي ترسل هذا الرمز : الصحيفة اليومية والمجلة والكتاب . دون أن ننسى إمكانية استخدام الوسائل السمعية والبصرية أيضاً .

وتعتبر الصحافة ، بالنسبة للنقد المسرحي ، أكثر وسائل الاتصال استخداماً وانتشاراً ، خاصة حين يتعلق الأمر بتزامن هذا النقد مع العرض المسرحي ، فالصحافة تهتم بتحليل العرض المسرحي في الزمن الذي يقع فيه ، كما تهتم بأن تنظر إليه كحدث بذاته ، غير مرتبط كلياً بالأحداث المسرحية الأخرى ، إلا من باب المقارنة السريعة ، بينما يبحث النقد . في الدراسات الموسعة ، عن هذا الارتباط ، وهو يحاول أن يضع مجموعة من الأعمال المسرحية في إطار نسق ما ، أو اتجاه ما .

إن الاهتمام بتفاصيل العرض المسرحي بذاته ، هو من مهام الصحافة بالدرجة الأولى ، وهذا هو ما يعطي الصحافة درجة عالية من الانتباه ، من قبل الجمهور المتلقي من ناحية ، ومن قبل المسرحيين من ناحية أخرى .

والصحافة تعبير يطلق على كثير من المطبوعات ، أبرزها هو الجريدة ، التي تعتبر في الغالب صحيفة يومية ، ونادراً ما تكون أسبوعية ، لأنها تدخل حينئذ تحت تصنيف (المجلة) ، وهي صحيفة لها تنوعاتها أيضاً ، ولها اهتماماتها المتعددة التي تبدأ من المجلة

العامة - التي تحوي كل شيء - وتنتهي بالمجلة المتخصصة ، ومنها ما هو متخصص بالمرح .

وحين يطلق تعبير (النقد الصحفي) فإن معناه يشير إلى ذلك النقد الذي يتعلق بالمرح ، في الصحافة غير المتخصصة به ، وهي عادة صحافة يومية أو أسبوعية ، تخصص مساحات منها لمتابعة المرح .

وهذا النوع من الصحافة أكثر انتشاراً من غيره ، لأن التخصص في الصحيفة غالباً ما يحصر عدد قرائها في المهتمين بهذا التخصص ، بينما تصل الصحيفة اليومية أو الأسبوعية العامة إلى عدد أوسع من القراء^(٥) ، ومن هنا تزداد أهمية النقد المسرحي الصحفي ، بازدياد عدد الذين يصل اليهم ، وبالتالي يزداد أثره ، حين يكون إيجابياً ، ويزداد ضرره إذا كان عكس ذلك .

وبالرغم من أن تعبير (النقد الصحفي) يحمل في ذاته استخفافاً بهذا النوع من النقد ، فرضه نوع من الممارسة في الصحافة العربية ، إلا أن أهمية مثل هذا النقد لا تنقص ، وتأثيره يظل أبرز تأثيراً في الحياة المسرحية ، باعتباره النقد الأسرع استجابة للنشاط المسرحي ، والأكثر انتشاراً بين الجمهور المتلقي ، وباعتباره فوق ذلك ، التسجيل المتصل والفوري لكل جديد على خشبة المسرح ، وهو يسبق الدراسات في المجالات المتخصصة ، وفي الكتب ، ويفرض عليها أن تستفيد منه .

وقد سجل تاريخ النقد المسرحي العربي مثلاً أنه «كان لجريدة الأهرام الفضل كل الفضل في حمل رسالة النقد المسرحي وتتبع أخبار الفرق ونشاطهم في مصر منذ سنة ١٨٧٦»^(٦) ، قبل أن تعرف مصر أية صحيفة متخصصة في فن المسرح ، واستمر هذا الدور للأهرام ، وللصحف العربية اليومية بعد ذلك . حتى بوجود الصحف المتخصصة ، وبعد صدور العديد من الكتب ، التي كان كثير منها تجميعاً لما نشر في الصحافة من نقد^(٧) .

كما أن كثيراً من الكتب التي يستفيد منها المسرحيون في العالم ، كانت في الأصل من عمل الصحافة ، ولعل الإشارة إلى كتاب جيرزي غروتوفسكي (نحو مسرح

فقي^(٨) تكفي للدلالة على ذلك . فهو عبارة عن مجموعة من المقالات والمحاضرات واللقاءات التي نشرت في مجموعة من الصحف ، ثم جمعت ونشرت لأول مرة في كتاب ، في الدانيمارك عام ١٩٦٨ ، نشر في بريطانيا عام ١٩٦٩ ، وكتب مقدمته بيتر بروك ، أحد أشهر المسرحيين في العالم اليوم ، وأحد أكبر المعجبين بغروتوفسكي أيضا .

إن الادانة العربية ، التي يحملها (النقد الصحفي) ، والتي حدث بمخرج مثل فواز الساجر إلى اعتبار هذا النقد جزءاً من التشويه الاعلامي ، وهو يقدم نموذجاً منه في اخراجه لمسرحية (رحلة حنظلة) في دمشق ، هذه الادانة ليست موجودة في الأوساط المسرحية الغربية ، المقتنعة بضرورة النقد ، والتي تنسب الناقد إلى صحيفته حين تتحدث عنه ، خاصة اذا كانت صحيفته يومية .

لماذا يحمل مثل هذا النقد إدانته من خلال التعبير ذاته ؟

قد يكون ذلك جزءاً من الصراع الذي جعل بيتر بروك يتساءل : كيف يمكن للناقد أن يتحدث إلى شخص لعنه لتوه في صحيفته ؟ لكن بروك نفسه يرى القضية مضحكة ، لأنها قد تمنع بعض النقاد من الاتصال الحيوي بالعمل الذي هم جزء منه . وهو يقترح أن يتبدد الاحراج من جانب الناقد وجانب المسرحي من خلال العمل سويا ، لأن النقد الذي يوجهه أهل المسرح لبعضهم غالبا ما يكون أكثر قسوة^(٩) .

وإذا كان هذا الأمر ينطبق أساساً على النقد المسرحي الذي ينشر في الصحف ، فإنه يمكن أن ينطبق أيضا على كل نقد ينشر ، حتى وإن كان أثره بطيئاً . وإذا كان المسرحي الواثق من نفسه ومن عمله يقترح تبديد الحرج ، بينما يزداد هذا الحرج عمقا في ثقافتنا العربية ، فإننا نستطيع أن نتبين المشكلة ؟

إن احدا لا يستطيع أن يتجاهل الواقع الثقافي العربي ، وانعكاساته على المسرح ، وعلى النقد المسرحي معا ، مما يجعل غياب ثقة في طرف بنفسه تنعكس عدم ثقة في الطرف الآخر .

إن واقعنا الثقافي العربي لم يفرز بعد مسرحا متقدما ، يولد منه نقد متقدم . وإذا

كان المسرح تجربة ابداعية عميقة ، فإن النقد ، بالتالي تجربة ثقافية عميقة أيضا ، وإذا كان المسرحي يحتاج إلى اتقان أدواته الكثيرة ، فإن الناقد سيحتاج إلى أدوات أكثر تنوعا ، وثقافة أكثر اتساعا ، حتى يستطيع أن يقول كلمة يثق بها . ويجعل هذه الثقة تنتقل إلى الطرف الآخر أيضاً .

كما أن المسرحي ، الذي يستطيع أن يحقق انجازا ابداعيا سيجبر الناقد على احترامه . وقد سجلت بدايات المسرح العربي مثل هذا التحول فبعد أن ظلت جريدة لافيرديجيتو تهاجم يعقوب صنوع ومسرحياته وتصفها بالابتذال ، اضطرت أمام نجاحه أن تشيد بمجهوده ، فكتبت في ٤ يناير ١٨٧٢ ، تقول : «ان نجاح هذه المسرحيات لا جدال فيه ، وإعادة تمثيلها عدة مرات دليل على أن الجمهور الذي كان متبلد الذهن منذ زمن ، قد أصبح اليوم يقدر المتعة الأدبية ، فقد تكون الذوق ، وقامت المنافسة بين الشبان المستنيرين . . وقد استطاع الممثلون أن يتلمسوا سيلهم ، وأن يظهروا ذكاء مروعا ، وأننا لنستطيع اليوم أن نؤكد بملء صوتنا أن المسرح المصري قد وضعت أسسه نهائياً » (١٠) .

إن مسألة الثقة بالنفس ، والثقة بالآخر ، أساسية في هذه العلاقة لكن بناء هذه الثقة لا يجيء عفوا . ولأن ما يهمننا في هذا الاطار هنا هو النقد المسرحي ، فإن التركيز على ما يفترض أن يقوم به الناقد ، حتى يحقق هذه الثقة لنفسه ، هو ما سيكون موضع الاهتمام .

إن النقد الصحفي ، بداية ، لا يختلف عن أي نقد مسرحي ، إذا كان الذي يقوم به ناقد متمكن ، إلا باختلاف الرموز (اللغة) التي يحاول أن يوصل بها رسالته إلى المتلقي (الجمهور المسرحي) ، دون أي إخلال بأدوات النقد أو مصطلحاته . ولأن الصحيفة تتوجه إلى جمهور واسع ، فإن مهمة الناقد تكون في تطويع لغته حتى تصل إلى هذا الجمهور ، فتكون قادرة على إثارة استجابته . وهذه المهمة ليست سهلة ، لأنها تحتاج إلى الأدوات النقدية ، ثم تحتاج لتطويع هذه الأدوات حتى يستجيب لها القارئ العادي ، ويصل إليها القارئ المتخصص ، ودون أن يحس بأن تبسيط اللغة قد أدخل بشيء .

وبالرغم من السهولة الظاهرية التي تشير إليها مثل هذه الشروط ، إلا أنها تشير أيضاً إلى جزء أساسي من أزمة النقد المسرحي في الصحافة العربية ، حين تطرح تساؤلاتها الحاد : من هو الذي يملك مثل هذه الشروط ممن تتوافر اسمائهم كـنقاد في الصحافة العربية ؟ .

إن نظرة سريعة إلى ما تكتبه الصحف عن المسرح ، قد تكون مفيدة في هذا الاطار . وفي هذه النظرة ، علينا أن نتجاوز ما هو أخباري وما هو نقل لحدث مسرحي ، لننظر فيما يزعم أنه نقد مسرحي ، يرى العرض ، ثم يعيد توصيل ما رآه ، عبر وسيلته للاتصال ، وهي الصحيفة .

هناك مثلاً نوع من الوصف الذي يعتمد على تلخيص العمل المسرحي من خلال كاتبه ، ثم الإشارة إلى طريقة الممثلين في تقديم العرض . وهذا النوع من النقد تجاوزه النقاد منذ سنوات بعيدة ، حتى بعد أن تم تطويره بالاستبطان ، «لأن لغة النقد الوصفي قليلة النفع ، أو لا تنفع شيئاً ، في تشخيص المسائل التي أثارها المدارس النقدية العظيمة»^(١١) ، خاصة وأن هذا النوع من النقد لا يتجاوز حدود اللغة المنطوقة ، وهو أمر لا يناسب نقد المسرح .

وهناك ما يشاع عن نوع من النقد الانطباعي أو التأثري ، الذي يعتمد على الذوق الشخصي لصاحبه^(١٢) ، وبالرغم من أن الذوق يحتاج إلى تربية ، لا يستطيع أن يرقى إلى مستوى النقد ، لأن صاحب الانطباع لا يملك المؤهلات الذوقية والمعرفية التي تسمح له بتعميم انطباعه . التي تسمح باهتزاز الثقة بالنقد إلى حد كبير ، خاصة وأن مثل هذا النقد كثيراً ما يخضع للمزاج الشخصي ، وللعلاقات الشخصية القادرة على التأثير على الانطباع ذاته ، ويفتح المجال واسعاً للمجاملات ، أيا كان سببها .

وفي بعض الأوقات ، التي يسير فيها النقد مساراً جاداً ، فإنه يقع في واحد من مأزقين . المأزق الأول هو مأزق النقد الأدبي ، وهو يعني بنقد النص ، دون العرض ، وهو أكثر المآزق انتشاراً في النقد الصحفي وغير الصحفي ، حتى عند مشاهير النقاد . أما المأزق الثاني فهو النقد الايديولوجي ، الذي كثيراً ما يتجه اتجاهاً دوغماتياً تغيب

أمامه كل سمات العمل المسرحي ، مادام لا يتفق مع الفكرة المسبقة للناقد ، في مضمونه على الأقل . وبالرغم من أهمية ما يطرحه العرض المسرحي من مضامين ، ومن ضرورة أن تكون له اتجاهات تعمل لخير المجتمع ، إلا أن الخطأ كثيراً ما يأتي هذا النوع من النقد من خلال التعميم ، الذي ليس هناك ما هو أخطر منه على تفكير البشر^(١٣) . وهو تعميم يجعل النقد يغفل عن كثير من المزايا التي يتضمنها العرض المسرحي .

ولأن النقد الصحفي غالباً ما يميل إلى السرعة في التعبير عما شاهده ، فإن أخطر ما يمكن أن يقع فيه هو الانزلاق في واحد من المنزلاقات السابقة . وهذا هو ما يحدث في الغالب ، فيساهم في الادانة التي تلحق بتعبير النقد الصحفي ، مع أن قدرة الناقد الواعي على تجنب هذه المنزلاقات ليست مستحيلة ، حتى وإن اتسمت بالصعوبة .

إن أهم ما ينقد الناقد من هذه المنزلاقات هو أن يؤهل نفسه للنقد المسرحي ، وإذا كانت الدراسة الأكاديمية جزءاً من التأهيل ، فإنها لا تشكل التأهيل كله من ناحية ، كما أنها قد لا تكون كافية لميلاد ناقد ، إذا لم يكن يملك الحساسية التي تمكنه من ممارسة النقد ، وهي حساسية ابداعية في هذا المجال ، أقرب إلى الموهبة ، وإن كانت تحتاج إلى تنمية ثقافية لا تتوقف .

وإذا كانت الثقافة المتخصصة مهمة للناقد المسرحي . فإن ثقافته العامة ليست أقل أهمية . والثقافة المرتبطة بالمسرح ، ليست ثقافة نظرية وحسب ، وفي اتجاهين : الأول مشاهدة العروض المسرحية المتنوعة ، من كل الثقافات والتجارب . والثاني هو معاشة الأعمال المسرحية ، بكل تفاصيلها ، منذ وجودها كنص ، أو كمشروع عرض مسرحي - حتى وصولها إلى الجمهور ، لأن على الناقد أن يعرف كيف يجب المسرح بوضوح ، وأن يبلور لديه صورة المسرح بوضوح أيضاً ، حتى يملك الوقاحة الكافية ليلقي - في كل حدث مسرحي يشارك فيه - بتلك الصورة إلى التهلكة^(١٤) ، وذلك بحثاً عن صورة جديدة ، تتجاوز الصورة السابقة ، حتى لا يصل المسرح - من وجهة نظره على الأقل - إلى حالة الموت .

أما بالنسبة لثقافة الناقد العامة ، فمن المفترض أن تكون موسوعية ، حتى تشكل

لديه صورة عن علاقته بكل ما حوله ، تساعده في تشكيل علاقته بالعرض المسرحي ، ورؤيته الشاملة . وهذه الثقافة إذا توقفت عن حدود زمنية ماتت ، وبسببها مات كثير من النقاد ، لأنهم لم يدركوا أن المسرح يتجدد في كل عرض جديد ، وأن الثقافة النقدية تتسارع ، وأن كل تجربة جديدة هي معرفة جديدة ، لصاحبها ، ولكل من يتابعها أيضا^(١٥) .

وإذا استطاع الناقد أن يصل إلى هذا المستوى من الثقافة ، فإن الخطوة التالية في مسيرته - وإن كانت مرافقة للأولى - يفترض أن تكون في نوع العلاقة التي يبنها مع المسرحيين . أن موقع الناقد - بسبب تداخل عناصر الاتصال - حساس جدا ، وعلاقته يفترض أن تبني من خلال هذا الموقع . إنه جزء من العملية المسرحية ، لكنه ليس الجزء المرسل . إن علاقته بالعملية متصلة ومنفصلة في آن واحد . إنها علاقة مهنية ، قريبة من علاقة الطبيب النفسي بمريضه ، تسمح له بمعرفة كل شيء ، لكنها لا تسمح بالمشاركة الوجدانية ، التي تفتح الطريق إلى المجاملة ، وهي ما يرضى عنه المسرحيون ، أو هم على الأقل لا يرفضونه .

والعلاقة المهنية هذه تحمي الناقد من الخضوع لما تتطلبه العلاقة الوجدانية ، كما أنها من ناحية أخرى ، تحمي المسرحي من الفكرة المسبقة التي قد تؤثر في الناقد ، إذا اتخذت علاقته الوجدانية اتجاهها سلبيًا ، وهي بالتالي تجعله يبدأ من «درجة صفر الكتابة»^(١٦) حين يكتب عن عرض مسرحي عايشه .

إن مثل هذه العلاقة المطلوبة يشير إلى المآزق الذي يعيشه الناقد في العملية المسرحية ، وربما كان هذا المآزق ، بالنسبة للناقد عموماً ، هو الذي حدا ببعض المتطرفين إلى القول أن مجرد وجود الناقد كوسيط . . وقاحة ، وأن الناقد سمة من سمات تمدن متدهور مغشوش^(١٧) . لكن الرد بسيط وهو : أن مسرحاً لا يستدعي التعليق ، إنما هو مسرح تافه بطبيعته ، كما أن ملاحظة هنري جيمس صحيحة أيضاً : أن المهوبة النقدية نادرة ، بحيث أن الكم في الرأي شحيح في كل العصور ، ولكنه في كل العصور عزيز دائماً^(١٨) .

إن الكم الذي يكتب في النقد المسرحي كثير ، ولكن الرأي العزيز شحيح تماما ، وهذا الرأي العزيز هو الذي يمكن أن يعتبر نقدا حقيقيا ، وأن يعتد به ، عند الحديث عن النقد ، ومع ذلك فهو أكثر أنواع النقد تعرضا للنقد عند المسرحيين ، وعند الذين يجاملونهم ممن يكتبون في الصحافة ، لأنه نقد لا يعبر عن الذوق السائد ، بل يتخطاه ليصبح جزءاً من التحدي له ، حتى يكون جزءاً من المناخ الفكري الذي يبحث عن لغة حية ، دائمة التطور^(١٩) .

ومثل هذه اللغة ، لا تأتي إلى الناقد هيئة ، خاصة وهو يتعامل مع «الايجاز الشديد للدراما»^(٢٠) التي تعني عددا محدودا جدا من الشخصيات ، يمكن أن يتطور على خشبة المسرح ، مع حضور مشاهدين يجعل الحركة ضرورية .

وحين يكتب احد عن المسرح ، دون أن يكون واعياً له ، ومستعدا لتلقي رسالته ، فإن الخطأ لا يقع على (النقد المسرحي) ، بقدر ما يقع على هذا الذي كتب . وعلى من سمح له بأن يرفع صوته الضعيف ، في وجه المسرح القوي . وغالبا ما يلجأ مثل هذا النمط ممن يكتبون إلى مجموعة من العبارات المحفوظة ، التي يرفضها المسرح تماما ، ويرفضها الابداع كله ، لأنه يعرف أن القوالب الثابتة يمكن أن تقتل الانسان^(٢١) . لا ابداعه فقط ، ولأن الابداع قبل كل شيء ، محاولة للخروج على المؤلف من أجل إثارة الانتباه إلى ما فيه من جمال أو فكر . وهذه العبارات في الغالب تتسم بالعمومية التي تعني بوضوح أنها لا تقدم رأيا ، بينما يحاول النقد المسرحي الجاد أن يلتقط الرموز التي يقدمها العرض المسرحي ، وأن يحاول الوصول إلى دلالاتها^(٢٢) ، حتى يقدمه لقارئه في رسالته الموجهة إليه عبر صحيفته ، لأن تفسير الرموز بدلا لثباتها هو أفضل أنواع التواصل ، ولأن الرموز في أي عمل ابداعي إنما تقوم بوظيفة تعبيرية ، هي في محصلتها الرسالة التي تهدف إلى توصيلها .

ولا شك أن الرموز في العرض المسرحي هي واحدة من أكثر الرموز تعقيدا في وسائل الاتصال ، فإذا كانت اللغة هي التي تشكل رموز الكتابة ، فإن للمسرح لغته الخاصة ، المركبة من مجموعة من اللغات المعروفة ، منها اللغة المنطوقة ، ومنها لغة

الإشارة (السميولوجيا) ومنها ما تضيفه الإضاءة والأدوات المسرحية من فرص لتعميق الوظيفة التعبيرية . ومن هذه اللغات الجزئية تشكل لغة موحدة للعرض المسرحي ، لها بنيتها الخاصة ، التي لا تعني مجموع «اللغات» المستخدمة ، بقدر ما تعني نسقا متكاملا تبنيه هذه (اللغات) معا ، هو لغة المسرح .

ولعل أكثر ما يؤخذ على النقد الصحفي العربي هو أنه ما زال يقصر اهتمامه على اللغة الصوتية المنطوقة ، أي لغة الحوار الذي يدور بين شخصيات العرض المسرحي ، وهذا يعني ببساطة أنه يهمل مجموعة اللغات المؤثرة الأخرى ، كما يهمل النسق الذي تشكله ، ويركز على جزئية بسيطة من العرض ، لا تشكل العرض كله ، في الوقت الذي تتجه فيه التجارب المسرحية الحديثة ، والتجارب النقدية أيضا ، اتجاها سيميولوجيا يغلب الحركة المسرحية على الأوضاع المتزامنة الراكدة ، لأن الأوضاع في المسرحية تقود إلى الحركة ، والحركة تقود إلى أوضاع جديدة (٢٣) .

إن الخطأ الأساسي ؛ الذي يقع فيه النقد ، حتى إذا كان نقدا جادا ، هو اعتماده على السائد ، لأن مهمة النقد الأساسية هي نفي المألوف من خلال القاعدة السائدة بهدف تجاوزها . إنه البحث عن خصوصية العمل الإبداعي (العرض المسرحي هنا) داخل اطار القاعدة العامة ، وهو الأمر الذي يغيب كثيرا عن النقد في الصحافة العربية .

هذا النقد ، الذي يعتبر نقدا شاملا ، يستفيد من كل تجارب النقد ، بدءاً مما هو وصفي ، وانتهاء بما هو بنيوي ، يكاد يكون غائبا عن نقدنا المسرحي ، أيا كانت الوسيلة التي تستخدم لتوصيله . ولا شك أن نقصا في ثقافة النقاد (المسرحية خاصة) يقف وراء هذا الغياب ، ولكن هناك ما يعززه من نقص في الابداع المسرحي أيضا ، يكون حافزا ، لأن العلاقة بين الابداع والنقد تظل علاقة جدلية ، لا يستغني فيها طرف عن آخر ، فالعرض المسرحي هو قبل كل شيء محاولة لتفسير النص الدرامي ، والناقد حين يشاهد هذا العرض ، إنما يشاهد قراءة له . على شكل نسق من الرموز تم تفسيرها من قبل المخرج أو الفرقة ، وهو تفسير يخضع إلى حد كبير للنظم الاشارية الحضارية

السائدة ، ومهمة الناقد هي أن يعتمد على مجموعة من المفاهيم التي يستقيها من الدراية الواسعة بالتراث الفني الانساني ، والتي يعيد فحصها وتقييمها في ضوء التجارب الجديدة ، معتمدا على الأمانة والموضوعية ، وعلى حدسه الفني الذي تكونه خبرته الواسعة ودراسته الجادة^(٢٤) .

هذه المهمة ليست سهلة على الاطلاق ، وإذا حاولنا أن نبحث عنها لدى الأعداد الهائلة التي تمارس النقد الصحفي ، في أي مكان ، فلن نجد إلا القليل من الأسماء التي تستحق الاحترام ، وسوف نعثر في طريقنا على كم هائل من الكلام الذي لا يجوز أن ينسب إلى النقد أساساً .

وهذا الواقع يحيلنا إلى مناقشة تعبير النقد الصحفي أصلاً . فما هو المقصود بهذا التعبير ؟ إذا كان الأمر يتعلق بما ينشر في الصحافة عن المسرح (كل ما ينشر) ، فإن التعبير ذاته لا يكون صحيحاً ، فكلمة (النقد) تعني شيئاً له مواصفاته وأساليبه ، ولا يدخل في اطار هذه المواصفات إلا ما هو نقد فعلاً ، سواء نشر في صحيفة يومية أو أسبوعية أو في صحيفة متخصصة بالمسرح أو في كتاب ، أو قيل في الراديو أو في التلفزيون . ان الرسالة ذاتها هي المهمة في عملية الاتصال ، الرسالة بما تحمله من رموز ، وما توحى به من دلالات ، أما وسيلة الاتصال ، فهي مجرد وسيلة ناقلة ، وكل ما يفعله الانسان حين يريد اختيار الوسيلة ، هو أن يطوع رموز رسالته لهذه الوسيلة ، حتى تحسن توصيلها ، وهو الأمر الذي فطنت إليه الدراسات المتعلقة بوسائل الاتصال ، حتى يكون تأثير الرسالة أقوى .

من هنا يمكن القول أن (النقد الصحفي) هو نقد مسرحي يملك مقومات النقد المسرحي الأساسية ، لكنه يطوع رموزه (لغته المكتوبة) بحيث تصبح سهلة الوصول إلى القارئ ، من كل المستويات الثقافية بهدف تقريب فن المسرح إليه ، وهو أمر يخدم المسرح بشكل لا غبار عليه .

أما إذا كان المقصود بالتعبير هو كل ما يكتب عن المسرح في الصحافة (اليومية والأسبوعية بشكل خاص) ، فإن الأمر يختلف تماماً ، فوسط هذا الكم الكبير الذي

يكتب ، يصعب الوصول إلى نسبة ضئيلة من النقد المسرحي ، حتى في أبسط صورته الانطباعية . ورغم كل ذلك ، فإن إدانة كل ما يكتب ، باعتباره ضارا بالمسرح ، ليست أمراً موضوعياً . أن المسرح لا يحتاج إلى النقد المسرحي فقط ، إذا نظرنا إلى مثل هذا النقد كإبداع . تماماً كما ننظر إلى كل أشكال الإبداع الأخرى (وهو كذلك) ، ولكن المسرح يحتاج أيضاً إلى (أعلام) ، وهذا هو في الواقع ما تقوم به بعض الكتابات الصحفية حول المسرح ، سواء جاء ذلك بشكل إخباري ، أو قدم على شكل تلخيص للنص المسرحي ، أو بأي شكل آخر .

لكن المؤسف في الواقع ، ووسط ندرة النقد المسرحي ، هو أن تعامل مثل هذه الكتابات باعتبارها نقداً مسرحياً ، لأن في ذلك إساءة كبيرة إلى النقد المسرحي ، وإلى الحركة المسرحية ، وإلى المتلقي أيضاً ، وهي إساءة تاريخية معوقة .

كما أنه تجب ملاحظة أن ما يعمل كإعلام ، لا يشكل نسبة كبيرة من الكتابات الصحفية أيضاً ، أيا كان ادعاؤها . ولعل نظرة عشوائية إلى بعض ما حفظ من هذه الكتابات يمكن أن تكشف المستوى الذي تصل إليه ، وهو مستوى ليست له علاقة بالنقد المسرحي ، حتى في أدنى شروطه .

« قد أكون مبالغاً حيناً أقول لو أن أولئك الذين رفضوا القيام بإخراج النص عملوا على تقديمه ، فإنه لن يقدم بهذه الصورة وهذا الإطار الذي لا يخلو في الحقيقة من بعض الهفوات التي تتلاشى أمام التنسيق الحركي واللفظي في أغلب المشاهد ، ثم العمل على إدخال أساليب متطورة من الحركة التي كانت تتعرقل أمام التكديس في الشخصيات » (٢٥) .

إن الانطباع الأول هو أن مثل هذا النص لا يقول شيئاً حول العمل المسرحي ، ولا ينتسب إلى النقد المسرحي ، وهو مثال بسيط مما تطرحه الصحافة اليومية والأسبوعية باستمرار ، إلى الدرجة التي يختلط فيها ما هو نقد حقيقي ، وما هو من هذا النمط ، حتى على المسرحيين أنفسهم ، بسبب غلبة الغث العديدة على ما هو جاد وواع من نقد .

ولعل الأسباب الواضحة لتداول مثل هذه الكتابة تعود إلى وجود هذا العدد

الكبير من الصحف ، مع قلة القادرين على ملء صفحاتها التي تخصص للمسرح ، أو للفن والثقافة عموماً ، مما يتيح المجال على اتساعه لأفلام تتسرب إلى هذه الصفحات . كما أن الجو الثقافي العام لا يشكل ضغطاً على هذه الكتابات ، بل كثيراً ما يبدو فرحاً بها ، بالرغم من كل التناقضات التي تحملها ، وبالرغم من عدم التزامها بأي موقف منهجي تجاه المسرح وتجاه الصدق الفني ، لأن هذا النوع من الكتابات كثيراً ما يلجأ إلى المجاملة أو النفاق ، وكثيراً ما يعرض أو يميل أو يشار به تجاه الذين لا يملكون المؤهلات الثقافية القادرة على تشكيل رأي نقدي ، أو المؤهلات الشخصية التي تدفعهم إلى إعلان هذا الرأي .

ومما يؤسف له أن هذه الظاهرة قد انتشرت مع اتساع نطاق الصحافة في الكويت ، ومع انتشارها العربي ، ومع الاحترام الذي تحظى به عن جدارة . لكن هذا الانتشار الذي حققته الظاهرة جاء متزامناً مع الانتكاسة التي أصابت الحركة المسرحية بعد السبعينات ، وخلال عقد ونصف العقد من الزمان ، وهو بالتالي قد ينسحب إلى الوراء ، مع أية نهضة حقيقية يواصلها المسرح .

وقد كانت علاقة المهتمين بالكتابة عن المسرح ، مع المسرحيين في فترة الستينات الذهبية ، علاقة صحيحة ، كما يفترض أن تكون العلاقة فالمهتمون بالكتابة كانوا يعايشون الفرق المسرحية معاشة يومية ، ويطلعون على نشاطها بكل تفاصيله ، ويساهمون في الحوار حول هذه التفاصيل ، كما يحظون باستجابة إيجابية لما يكتبون ، من خلال المسرحيين الذين كانوا حريصين على المتابعة الدقيقة والتفهم والحوار ، لأن مقرات المسارح الأهلية الأربعة ، كانت مراكز ثقافية مكثفة ، همها الأساسي هو المسرح ، لكنها لا تهمل الهموم الثقافية الأخرى . وكان الاحساس بالمسؤولية تجاه صاحب الكلمة ينطلق من احساس بمسؤوليته تجاه الحركة المسرحية التي كانت تجرب ، وتتطور بسرعة ، حتى حققت مكانتها في الحركة المسرحية العربية .

هذا الواقع ، لم يبق من تفاصيله إلا القليل ، ولا شك أن المسرحيين ، الذين عايشوا الفترة الذهبية ؛ يتحملون الكثير من المسؤولية تجاه ما حدث . فهم من ناحية ،

استمروا المديح ، وهم من ناحية أخرى لم يحاولوا التمييز بين الكتابات ، لأسباب تعود إلى ثقافة بعضهم من ناحية ، وإلى الجو المسرحي المثقل بالاحباط من ناحية أخرى .

إن واقع النقد الصحفي في الكويت (وهو واقع النقد عموماً ، لأن الصحافة هي وسيلة الاتصال الوحيدة لذلك حتى الآن) يشير إلى واقع الحركة المسرحية ذاتها : هناك هبوط في هذه الحركة ، قد يبرز من خلاله عمل جيد أو أكثر ، وهناك هبوط في مستوى النقد الصحفي ، قد يستثنى منه قلم أو أكثر ، وأية محاولة للإشارة إلى تخلف النقد عن المسرح ، أو العكس ، قد تكون إشارة باطلة .

ولعل تعميم مثل هذا الواقع على النقد الصحفي العربي لا يجد عائقاً ، خاصة في الأقطار التي مازال تبحث عن طريق صحيح للمسرح ، أو الأقطار التي حدثت فيها نكسة حقيقية للمسرح ، جعلته يتخلف كثيراً عن التجارب الحديثة ، وجعلت نقاده يتخلفون أيضاً ، لأن هذه التجارب لم تصلهم ، ولأنهم - في الغالب - لم يتوصلوا إلى أساليب النقد الجديدة ، فتمسكوا بما عرفوه ، ومن أجل ذلك يقفون حائرين أمام مثل هذه التجارب حين تواجههم فجأة ، في المهرجانات المسرحية العربية مثلاً ، ويتعثر مخرجوهم حينما يحاولون تقليد هذه التجارب ، ثم يفاجأ المخرجون والصحفيون بما يحدث .

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

إن تجربة التونسي محمد أدريس ، التي حملت اسم اسماعيل باشا ، وعرضت في مهرجان عربي ، قد كشفت الكثير من النقاد التقليديين ، عندما هموا بادانتها ، واكتشفوا أنها تخطت مفاهيمهم النقدية كثيراً ، فوقفوا حائرين .

هذه التجربة ، وغيرها من تجارب المسرح في المغرب العربي ، تشير إلى أن حركة المسرح هناك قد شكلت ثقافتها العامة ، على شكل تيار واع ، لا على شكل تجارب فردية تحدث بين وقت وآخر .

وقد استطاع مثل هذا التيار أن يخلق ما يناسبه من حالة نقدية ، سبقته في بعض الأوقات ، من خلال اتصالها بالتجارب الفرنسية خاصة ، ووازته في أوقات أخرى . وهي حالة نقدية ايجابية ومعاصرة ، تبدو ملائمة في النقد الصحفي ، كما تبدو في أي

نقد مسرحي يستخدم أية وسيلة توصيل أخرى ، بما يوحي بأن النقد الصحفي ليس قاصراً عن بلوغ مقاصد النقد الجاد .

أن مأزق النقد الصحفي كبير ، ولكنه يشير إلى مأزق الابداع المسرحي أيضا ، ومأزق المسرحيين أنفسهم ، فإذا كان المسرحيون لا يسعون إلى التمييز بين الكتابات ، وهم المعنيون الأساسيون بالأمر ، فإن حال المتلقي العام لمثل هذا النقد لا يمكنها أن تكون أفضل ، وهو أمر محيط للنقد وللنقاد ، وللمسرحيين أيضا ، سواء وعت كل الأطراف ذلك أم لم تفعل .

إن النقد لا ينهض إلا من خلال نهوض مسرحي ، والنقد الصحفي جزء أساسي من العملية النقدية كلها ، وهي كثيراً ما تستند إليه حين تنحو إلى الكليات . لكن مأزق هذا النقد كبير ، يبدأ من الاختلاط الذي لا يميز والذي ينتهي بالاستخفاف أو الادانة ، ثم يكبر ليحمل كل مأزق يمكن أن يواجهه النقد عموماً ، خاصة في حالة تخلف المتلقي ، أو تخلف الابداع .

هذا المأزق لا يمكن تجاوزه إلا بتضافر جهود النقاد والمسرحيين معا ، ممن يحملون صفة الجدية والاخلاص للمسرح . وهذه الجهود حينما تقدم فنا مسرحيا متقدما ، سوف تعزز نقدا مسرحيا متقدما ، يختفي أمامه المتطفلون على الكتابة . وهي ستخلق جوا ثقافيا متقدما أيضا ، يشكل عامل ضغط على هؤلاء المتطفلين ، يضطرون معه إلى الانسحاب ، كما انسحبت من قبل أعداد كبيرة ممن حاولوا ، وافشلهم نجاح المسرح في أيامه الذهبية .

ملخص القول هو أن (النقد الصحفي) نقد مسرحي حقيقي ، ينشر في الصحافة ، وهو لذلك يطوع أدواته ، ويبسطها ، حتى تناسب وسيلة الاتصال التي يستخدمها ، دون أن يخل بالقواعد الأساسية للنقد . وأي خروج عن هذا الاطار لا يمكن أن ينسب إلى النقد ، مهما كان انتشاره . ومن كل هذا يمكن القول أن الاستخفاف بتعبير (النقد الصحفي) ليس في مكانه ، لأنه استخفاف يجب أن يوجه إلى

تلك الكتابات الصحفية التي تستخف بالنقد ، أو تتناول عليه ، حتى تعرف موقعها
المتدني في هذا المجال .

هوامش :-

- (١) Donald Wood, Mass Media and the Individual, West publishing Co. U.S.A. 1983 P. 8-9.
- (٢) د. نهاد صليحة ، المسرح بين الفن والفكر ، الهيئة المصرية للكتاب ، القاهرة ١٩٨٦ ،
س ١٠٩ .
- (٣) صافي ناز كاظم ، مسرح المسرحيين ، مكتبة مدبولي ، القاهرة ، ص ٢٥ .
- (٤) السيد حسن عيد ، تطور النقد المسرحي في مصر ؛ الدار المصرية للتأليف والترجمة ، القاهرة
١٩٦٢ ، ص ٦٩ وما بعدها ، حول مسرحية يعقوب صنوع (موليير مصر وما يقاسيه) .
- (٥) مصدر سابق ، ص ٩٣ Donald Wood .
- (٦) السيد حسن عيد ، مصدر سابق ص ٨٥ .
- (٧) من ذلك ما فعله الفريد فرج وأحمد حمروش وفاروق عبدالقادر وآخرون .
- (٨) جبرزي غروتوفسكي ، نحو مسرح فقير ، ترجمة د. كمال قاسم نادر ، دار الشؤون الثقافية
العامة ، بغداد ١٩٨٦ .
- (٩) صافي ناز كاظم ، مصدر سابق ص ٢٥ .
- (١٠) السيد حسن عيد ، مصدر سابق ص ٨١ - ٨٢ .
- (١١) جورج واتسون ، نقاد الأدب ، ترجمة د. عناد غزوان وجعفر الخليلي ، وزارة الثقافة بغداد
١٩٧٩ ص ٤٠ .
- (١٢) د. محمد مندور ، في الأدب والنقد ، دار نهضة مصر ، القاهرة ١٩٧٣ ص ١١ .
- (١٣) المصدر السابق ص ١٩ .
- (١٤) صافي ناز كاظم ، مصدر سابق ص ٢٦ .
- (١٥) Luisecarton, The writer's Handbook, The writer, Jnc, Boston, U.S.A. 1981, P. 453.
- (١٦) أدith كيرزويل ، عصر البنيوية ، ترجمة جابر عصفور ، دار آفاق ، بغداد ، ١٩٨٥ ،
ص ٢٦٨ .
- (١٧) جورج واتسون ، مصدر سابق ص ٣٢ .
- (١٨) المصدر السابق ص ٣٤ .
- (١٩) دوسن ، الدراما والدرامي ، ترجمة د. عبدالواحد لؤلؤة ، دار الرشيد ، بغداد ١٩٨١ ص
١٢٥ .

- (٢٠) روبرت شولز ، البنيوية في الأدب ، ترجمة حنا عبود ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ١٩٨٤ ، ص ٦٦ .
- (٢١) اديث كيرزويل ، مصدر سابق ، ص ١٩٥ .
- (٢٢) هنري لوفيفر ، اللسان والمجتمع ، ترجمة مصطفى صالح ، وزارة الثقافة ، دمشق ١٩٨٣ ، ص ٢٤ .
- (٢٣) روبرت شولز ، مصدر سابق ص ٧١ .
- (٢٤) د. نهاد صليحة ، مصدر سابق ص ١٢٠ - ١٢٢ .
- (١٥) يراجع : خالد سعود الزيد ، المسرح في الكويت / شركة الربيعان ، الكويت ١٩٨٣ ، د. أمين العيوطي ، فرقة المسرح العربي ومسيرة ربع قرن ، الكويت ١٩٨٦ .



اسئلة النقد واشكالية الجمهور

د. ابراهيم عبد الله غلوم

ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

مقدمة :-

حين نواجه موضوعا مثل موضوع النقد المسرحي المتخصص وأثره على طبيعة الجمهور نجد انفسنا منذ البداية، وقبل الشروع في اثاره اية ملاحظة، عند نقطة يتقاطع حولها اكثر من اتجاه، ذلك ان موضوعا كهذا ينطلق من محاولة لاستباق طرح قضية العلاقة بين المسرح والجمهور. ولا يمكن الفصل بين اية تحديدات او مفاهيم ننتهي اليها فوق مساحة هذه القضية (المسرح والجمهور) وبين تحديدات ومفاهيم اخرى ننتهي اليها من خلال فان موضوع النقد والجمهور يفترض مسبقا وضوح بعض المحاور والقضايا التي لا يستطيع احد أن يزعم بأنه قادر على الانتهاء فيها الى شيء محدد، واضح. ومع ذلك فالجميع يحلوه ان يخوض فيها باطمئنان شديد،

ومن ذلك - مثلاً - طبيعة الجمهور وغاية النقد في حدود اتجاهه الى المتلقى أو حدود اتجاهه الى النص . وشروط المتفرج ، وشروط المسرح ، ونحو ذلك من القضايا المعقدة التي تشابك وتتباعد على نحو لا يستطيع منهج هذه الورقة ان يلم بها، ويخلص فيها الى ملاحظات حاسمة .

وبسبب ما يفترضه موضوع البحث من تشعب فانه يقود حقيقة الى التوقف عند مفترق طرق ، ذلك ان جميع العناصر المكوّنة لهيكل الموضوع تتطلب حاجتها الاساسية الى الوضوح ووسائله . والأثر او التأثير يحتاج الى تحديد في ابعاده وحدوده وآفاقه . اما الجمهور فهو اكثر العناصر تضليلاً واطلاماً . انه بمثابة شبح لا يمكن الامساك به أو تحديد ملامحه . وينتابني شعور قوى بخطورة الحديث عن الجمهور ما دام بتلك المثابة ، فالمنهج ايا كانت ادواته العملية لا يمكن له ان يصل الى نتائج مجدية ما دامت المعلومات الحقيقية عن الجمهور غير محددة الى الدرجة التي تجعلني اشعر بأن التنقيب أو البحث عن مسألة الجمهور والمسرح عملية غير مشروعة في المرحلة الراهنة للتجربة المسرحية العربية لأن احداً منا لا يستطيع ان يجيب على سؤال بسيط جداً وهو : من هو الجمهور الذي نتحدث عنه . . ؟

من أجل ذلك فان هذه الدراسة تفترض جانبين يرتبط كل منهما بالآخر . الجانب الأول : يتحدد في فكرة عدم امكان قبول أية شروط تملئها معرفتنا الفردية بفئة محددة من الجمهور ، او بشريحة اجتماعية ننتمي اليها ونستمد من انتائنا اليها مشروعية تقنين العلاقة بين الجمهور والمسرح . ذلك ان ما يضلّل الباحث الذي يتطرق الى هذه المسألة هو تعدد منطلقات الشروط المكتسبة من خبرة الأفراد ، وتجربة الحالات الخاصة التي مرّ بها مخرج أو مؤلف أو ممثل . . الخ .

أما الجانب الثاني فنحدده حول فكرة عدم الاعتراف بدور النقد بصورة عامة ، والنقد «المتخصص» بصفة خاصة في خلق جمهور مسرحي . قد تكون لدينا بعض الاحترازاات التي ستتوصل اليها في خاتمة البحث . ولكن الفكرة النظرية التي سنبنى عليها ملاحظاتنا تقوم على الغاء الأثر التقليدي للنقد : الذي يدعو اليه الكثيرون في معرض الحديث عن كيفية تطوير التجارب المسرحية أو كيفية تطوير ذوق الجماهرة

المشاهدة للمسرح لدرجة اندفع معها الكثيرون ممن يقررون في احكام قاطعة ومجانية، أن المسرح لا يتطور الا بوجود النقد، وأن ما يترأى على أنه ازمة في المسرح العربي انما هو بسبب غياب النقد المؤثر في الجمهور.

اننا نفترض اذن بأن النقد عنصر من عناصر قراءة أو مشاهدة العرض المسرحي أو كلاهما، ومن ثم فهو جزء من المشهد العام الذي نتخيله للجمهور المسرحي. فصوت الناقد انما هو صوت القراءة المتراكمة جماعيا والمنتجة لنفس العرض المسرحي.

وتستهدف الدراسة الجانبيين السابقين لأغراض كثيرة : اهمها تحديد أسباب العزلة بين مشهدي الجمهور والمسرح. وتحديد الشروط الاولية لفهم طبيعة الجمهور، وتحديد وظيفة النقد بعيداً عن اي اتجاه لا يدفع به نحو النص/ العرض. ومن اجل تحقيق اهداف كهذه سنضطر - أحيانا - الى مراجعة بعض المفاهيم النظرية في الأدب والفن مستعينين بها في المضي الى أبعد ما يقودنا اليه البحث عن طبيعة الجمهور مبينين ما إذا كان للنقد سطوة محددة عليها.

ARCHIVE
الجمهور أمام مشهد المسرح
<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

ربما كان من نافلة القول أن نقرر بأنه لم تنشأ بعد دراسات واضحة المنهج حول طبيعة المتلقي للعمل الأدبي او الفني فضلا عن طبيعة الجمهور المسرحي ، وخاصة في البلاد العربية. وغياب الدراسات المتصلة بالجمهور واحد من اكثر مؤشرات تخلف الظاهرة الثقافية العربية. هذه الظاهرة التي لم تتكرس فوق ارضيتها بعد الاسباب والعوامل الاجتماعية او الفكرية التي تدفع الى استقصاء الرأي العام واكتشاف الميول والاتجاهات العامة التي تلعب دورا هاما في تشكيل حياة الناس وفي تحديد مطالبهم واحتياجاتهم الأساسية.

لقد دأب التشكيل الثقافي (بمفهومه الشامل) في المجتمع العربي على تحديد الاحتياجات والاتجاهات حسب الظروف الطارئة بحيث لا تتبلور للحاجة أو الاتجاه

الفكري / الروحي العام ملامح واضحة الا عند الصدمات والأحداث الجسيمة كالحروب والانقلابات العسكرية والازمات الداخلية المتراكمة، والانهيارات الاقتصادية، ونحو ذلك مما يسفر عن تشكيلات ثقافية جديدة، طارئة تستعين بها فئة محددة من المجتمع في مقاومة الاسباب المحدثة للانهايار أو الأزمة او التحول الذي جاء مضادا لتطلعات وآمال تلك الفئة .

وربما زالت الأسباب المحدثة لتحول اجتماعي أو سياسي في احد المجتمعات العربية، ومع ذلك يستمر التوجه الجديد متشكلا في سياسة رسمية معينة، أو تنظيم سياسي معارض أو في تشكيلات حزبية منائفة . بل ان هذه التشكيلات قد تفقد صلتها بالجمهور، أو بالفئة التي ابتدعتها . ومع ذلك تستمر رافعة لواء التعبير عن آمال المجتمع والأمة . وبمرور الأيام والفترات الزمنية الطويلة تتقطع الصلات بين الكثير من الأفكار والصور والاشكال التي تنتجها الثقافة وبين الجمهرة العامة من الناس .

وتزداد عزلة الفرد عن المجتمع كلما اتجهت التشكيلات الثقافية للانغلاق على نفسها، وخاصة حين تسقط الحلول القديمة على مستجدات التغير بشكل مترزم ينطوي على محافظة، ومركزية داخلية بينما يتبدى -ظاهريا- بالتححر والعمل من أجل الديمقراطية . وهذا هو شأن الكثير . . الكثير من الاستراتيجيات وبرامج العمل، أو التطبيقات العملية التي أفرزها صراع الأيديولوجيات والسياسة في المجتمع العربي .

لقد رفعت حركة القوى الاجتماعية منذ بدايات هذا القرن لواء الدعوة الى الديمقراطية، وطالبت بتحقيق الكثير من الحريات التي ينشدها الفرد، فحققت جانبا منها، وخاصة حين قدر لكثير من هذه الحركات ان تتولى مقاليد النظام السياسي في بعض المجتمعات العربية، ومع ذلك فان نظرة سريعة على خارطة الوطن العربي تكشف للوهلة الاولى الغياب المفجع للديمقراطية، ولحريات التعبير والتفكير، ويقع هذا الغياب في وقت تفر فيه دساتير النظم العربية بالشكل الديمقراطي، وتقرر حرية الرأي ضمن ما تقرره من حقوق .

لم يكن ارتفاع صوت الديمقراطية في البلاد العربية منذ منتصف هذا القرن مؤشرا صادقا على وجودها وتمثلها الصحيح . فهو - أي هذا الصوت - اما ان يكون تعبيرا عن الاحتجاج والتناقض مع اشكال السلطة المزمته . واما ان يكون تعبيرا عن لعبة (تكتيك) تتحرك اطرافها ضمن استراتيجية كبرى لا شأن لنا بتحديد ابعادها وحدودها في هذا البحث، وانما الشأن في تأكيدنا على أن الديمقراطية لم تترسخ باعتبارها المكسب الأساسي لحركة القوى الاجتماعية . . المكسب الذي لا يمكن التخلي عنه أو الاحتكام لغيره من الحلول لمختلف المشكلات الطارئة أو المتجذرة .

والمظهر الجوهري عندنا لهذا الغياب المفجع يتمثل في عدم دراسة حركة الرأي العام، أو التعرف على التوجهات المختلفة التي تحتشد عند بؤرها الأفكار المؤثرة على مفاهيم الناس، ومعتقداتهم، وتقدير حاجاتهم وميولهم . لقد ظل الجمهور معزولا عن ردود فعل الاحداث التي تتفاعل وتتفاعل لتدفع الى ظهور موجات ثقافية متوالية تتكسر آثارها بعد فترة قصيرة . وربما كانت هذه العزلة قهرية في كثير من الأحيان . ذلك أن حدود استجابة النظام السياسي العربي للمطالب المتجددة من الجمهور تكاد تكون محدودة جدا . وهو امر يشكل واقعا ثقافيا معاكسا لمنظومة التشكيل الديمقراطي لثقافة المجتمع . فبدلا من أن تستجيب الانظمة العربية للحاجات المتجددة . ولحيوية الطاقة المتنامية لدى مختلف الطبقات في المجتمع نجدها تشترط الاستجابة من قبل هذه الطبقات وفق ما تركزه من قوانين وتشريعات تمثل المعوق الأساسي امام تلبية شروط التجدد الاجتماعي وحاجات النمو .

ان التعليم في المدارس والجامعات والاعلام في مختلف وسائل الاتصال والعمل الاداري في مختلف اجهزة الدولة انما تنشأ في ظل قوانين صارمة يصعب تغييرها أو تحديد توجهاتها . وتظل بسبب ذلك غير قادرة على استيعاب الجانب الخلاق في افكار الجمهور . وهناك حالات كثيرة في حقل التعليم تكشف عن مفارقات ثقافية مثيرة وخاصة حين يستبق ذوق الجمهور وفكره ما تستهدفه سياسات التعليم من توجهات وغايات عبر مناهجها ومقرراتها المتسمة بكثير من مظاهر الجمود .

ولا نريد أن نخوض في مشكلات التعليم والاعلام والادارة رغم أن دراسة هذه المجالات تكشف المزيد من اشكال العزلة التي يعيشها الجمهور. ولكن ما نريد أن نقره هو أن تجربة دراسة رأي الجمهور، واستطلاع طبيعة استجابته من التعليم والاعلام والادارة تجربة لم تبدأ بعد في المجتمع العربي رغم انها من المجالات الهامة التي تهتم بها الدول المتقدمة، وتضع في سبيلها من الامكانيات المادية والبشرية قدرا كبيرا لا يمكن أن نتخيله في مقابل ما تحتفظ به ادارة النظام الاجتماعي العربي من مخاوف ومحاذير ازاء معرفة حركة الرأي العام، واستطلاع وعي الجمهور.

وربما تساءل كثيرون : لماذا تحتفظ المجتمعات المتقدمة بتماسكها الاجتماعي رغم الهزات العنيفة التي تعترضها، ورغم الحروب المدمرة التي خاضتها، بينما تواجه المجتمعات العربية من التبعية، والتخلف وقلق الاستجابة للتجدد، وشروط النمو لدرجة باتت موزعة بين انظمة مركزية تسيطر عليها عوامل التزمّت والتبعية، وتصرف جلّ امكاناتها في السياسة والاقتصاد من أجل المحافظة على شخصيتها المركزية وليس على تثبيت دعائم النمو والانتاج. وقد لا نجد اجابة دقيقة على مثل هذا السؤال الا في غياب تجربة استطلاع رأي الجماهير. فالنظام الذي يمسك بزمام المجتمع، ويسيطر على امكانيات الواقع، وطاقاته المتجددة، ويستبصر مؤشرات المستقبل من أجل مزيد من التحكم والميطرة على التجارب الخلاقة، المنتجة في الواقع. . . مثل هذا النظام لا بدّ أن يكون نظاما جماهيريا بالضرورة، انه يدرك خطورة عزلة الجماهير عن المجتمع بمؤسساته وتشريعاته، ولذا لا بدّ أن يكون مستفيدا بعمق من تجربة استطلاع الرأي العام، موظفا معطيات معرفته بحركة وعي الجمهور، جاعلا منها الآلة الاساسية في تطبيق المفاهيم المتجددة للنمو والانتاج.

اننا نرى أن طبيعة الجمهور العربي مرتبطة اشدّ الارتباط بأزمة المجتمع العربي الحديث، واذا كنا نعجز الآن عن وضع تحديد علمي لطبيعة هذا الجمهور فما ذلك الا لأننا نعيش ازمة متفجرة قوامها كثرة ادعاءاتنا بالعمل من أجل الديمقراطية وسط غيابها. وعدم قدرتنا على اكتساب ما يقتضيه الشرط الديمقراطي من التمثيل التام للنمو والانتاج. والتقبل التام ايضا للاستجابة لحركة وعي الجماهير بكل ما يستقر بها

من اوضاع . أو ما يعصف بها من اهواء .

ان الملاحظات السابقة لا تسوّج جهلنا بطبيعة الجمهور في المجتمع العربي، وانما تضع أمام ايدينا شرطا ظاهرا من شروط الوعي بتلك الطبيعة، كما انها تفسر لنا الكثير مما سنعجز عن الاجابة عليه من الأسئلة التي يثيرها الحوار حول العلاقة بين الجمهور والمسرح . وما أدرانا؟! فنحن قد نكتشف من خلال ما سنعجز عنه، ونقصر في معرفته عن الجمهور أن المسرح الذي نتعاطى ادواره في هذا المجتمع لا يزال مسرحا منقولاً لا ينتمي الينا رغم كثرة ما نستمدّه من قصص التراث التي اتخذنا منها سبيلا لخلق مسرح عربي اصيل منذ الستينات من هذا القرن .

وهذه شكوك أو أسئلة قد تثير ريبه، ومع ذلك فاني على ثقة بأنها تقف في صف واحد مع الاتجاه الى تحديد سطوة الشرط الديمقراطي باعتباره احد الشروط الجوهرية لمعرفة طبيعة الجمهور، ذلك أن امكانات خلق مسرح عربي لا يمكن أن تتحقق دون حدوث استجابة متصلة بين المسرح والجمهور . واذا كان هذا المسرح يتحرك تحت ظل مؤسسات التعليم والاعلام والادارة التي تحدثنا عن عزلتها أمام الجماهير فإن من الطبيعي أن يخضع المسرح لنفس العزلة . . ومن ثم من المستبعد أن ينقاد هذا المسرح بهدى من النقول غير الأمانة رغم وجود بعض الظواهر المسرحية الجديدة التي شددت علاقتها بالتراث كالحكواتية، والاحتفالية وغيرها .

ورغم انتسائي المتصل بمسرح ظواهر التراث فاني لا استطيع أن اجزم بأن جمهور المسرح العربي قد وجد فيه ضالته، كما أن احداً لا يستطيع أن يزعم ذلك . فما دمننا نفتقر لوسائل قياس الاستجابة بين الجمهور والمسرح، فان أي ظاهرة مسرحية جديدة يمكن لها أن تدفع بحضورها رغم أنف الجماهير، ويمكن لها أن تتلاشى رغم حب الجماهير لها . وهذا لا يعني سوى حقيقة واحدة وهي أن المسرح العربي لا يزال يقع على هامش الحساسية المؤثرة في وعي الجمهور . انه لم يتحول الى مؤسسة لها مرافق وأجهزة قادرة على الاستطلاع ومتابعة حدود الاستجابة الجماهيرية تماما كما لم تستطع مؤسسات التعليم والاعلام والادارة أن تفعل ذلك . ومن ثم فأنا لا أبالغ -

اطلاقاً - حين أقول : أن الكثير من تجارب المسرح احتفالية كانت أم حكواتية إنما هي تجارب شكلية منقولة خاصة مع استمرار غياب حدود اختبار الاستجابة لها من الجمهور.

والسؤال الذي نطرحه بعد كل ماسبق هو : اذا كنا لا نستطيع تحديد طبيعة الجمهور بسبب غياب الشرط الديمقراطي في المجتمع فهل نستطيع التعرف على طبيعة هذا الجمهور بوسائل أخرى كالنقد والصحافة ووسائل الاعلام التي تقتحم حياة الجمهور بصورة يومية (اذاعة - تليفزيون)؟

اننا نعتقد أن الاجابة على هذا السؤال بالنفي ، وخاصة حين نتكلم عن النقد المتخصص او النقد بصفة عامة . ذلك أن الجمهور الذي تغيب ملامحه ، وشروطه بسبب عدم نمو اكتساب الظرف الديمقراطي لا يمكن للنقد أو الصحافة ووسائل الاعلام الأخرى أن تعيد إليه ملامحه وشروطه . بل إن النقد يتجه ضمن تطورات النظرية إلى الغاء فعالياته التقليدية المزعومة بقدرته على تعميق استجابة الجمهور للمسرح ، وسنحاول أن نبسط القول في ذلك بمزيد من الاسئلة التي نثيرها حول الجمهور من جهة والنقد من جهة أخرى.

وينبغي التذكير بأننا حين نستمر في استصدار اسئلتنا حول الجمهور انما نذرع الطريق إلى نتائج واضحة ستثيرها اسئلتنا عن النقد وطبيعة التلقي . ولا يمكن لنا - على اية حال - أن نفترض وجود عزلة بين الجمهور والنقد من غير أن نتبع اسئلة الأول واسئلة الثاني . فللجمهور اسئلته الخاصة المستقلة عن اسئلة النقد . وللنقد اسئلته الخاصة المستقلة عن اسئلة الجمهور . قد يضع النقد ذلك الجمهور وسط اعتباراته العديدة الموجهة إلى النص / العرض . ولكن ما مدى جوهرية هذا الاعتبار؟ خصوصاً أن النقد في وضعنا المسرحي الراهن يكاد أن يعزل عن المسرح بسبب ما يتمتع به المسرحيون عادة من مكابرة ، وتزمت اصم ، وبسبب قسوة العزلة بين الجمهور والمسرح وانحدارها من اشكاليات المجتمع الحديث في الوطن العربي .

شروط الجمهور أم شروط المسرح

هل يجزئ أحد على أن يسأل : من هو الجمهور؟

قد يجزئ كثير منا على ذلك، بل قد يجزئ بعضنا على تحديد الصفات الدقيقة (حسب اعتقاده) لهذا الجمهور. ولكن مهما ضربنا في الاتجاه إلى هذا التحديد فأننا سنظل نتحدث عن جمهور لا يمكن تحديد خصاله تحديدا كاملا حتى مع توفر الأرقام والاحصائيات. فما بالك حين لا تتوفر لأحد منا أية معلومات مستوفاة بطرق البحث العلمي (المدخل الاحصائي).

انا نزع المعرفة بهذا الجمهور - حقا - في كثير من المناسبات، ولكن ما نوع هذه المعرفة؟ انها معرفة مصدرها التخمين والحدس وتجربة الاحتكاك الفردي كما أشرنا الى ذلك من قبل. معرفة لا تركز على ثوابت علمية ونتائج ميدانية. وربما كان لكل منا جمهوره الذي يعرفه، ويحدد صفاته، وملاحظه. قد يكون الجمهور الذي أعرفه جمهور طبقة متعلمة من المثقفين، وخريجي الجامعة، وكبار الموظفين. وقد يكون عند آخر جمهور طبقة شعبية من أطراف المدينة. وقد يكون عند آخر جمهور طبقة غنية متمتعة بكثير من الامتيازات الاجتماعية والمادية، وقد يكون عند آخر فئة من صغار السن وعند آخر فئة من الشباب والفتيان. وعند آخر من الرجال والنساء... وهكذا تتعدد الجماهير وتضيع الملامح، ويصبح ادراكنا لحقيقة هذا الجمهور نسبياً في نهاية الأمر.

ومثلما كان ادراك ملامح الجمهور، ومعرفة صفاته مسألة نسبية فان مطالبه، واحتياجاته لا بد أن تكون مسألة نسبية هي الاخرى. ذلك أن الجمهور يتكون عادة من فئات أو طبقات أو على الأقل نماذج وعينات تمثل بكثير من العشوائية مختلف التشكيلات الاجتماعية.

ومن الطبيعي ان يكون لكل تشكيلة طريقتها في الحياة، وأسلوبها الذي تتعامل به مع عناصر الثقافة، أو تقاليدها التي تفرز من خلالها ادواتها الثقافية أيضا. وهذا يعني انها

تدرك حقائق مختلفة تبعاً لاختلاف سبل العيش أو طبيعة الدخول في عمليات التفاعل الثقافي. ومن الطبيعي أن تختلف النماذج المصغرة داخل تلك التشكيلات الاجتماعية، فيصبح لكل فرد شروطه وملاحظه، ومنهجه الذاتي في التوصل إلى حقائق الأشياء. ومن هنا فنحن حين نتساءل عن مطالب الجمهور وشروطه ازاء فنّ مثل فنّ المسرح فإننا قد نجد أنفسنا أمام سلسلة طويلة من الشروط التي قد تنسجم في طبيعتها الثقافية، وقد لا تنسجم فتكشف عن تنافر وتباعد في الصور والأفكار المكونة للصيغة المسرحية «النموذج» أو «الوصفة» المحددة الشروط.

وهكذا فنحن لا نستطيع أن نعول على ما يترأى لنا بأنه حقيقي وصادق في التعبير عن مطالب الجمهور التي يعمل المسرح على تلبيتها بصورة تحدث وحدة متصلة بينه، وبين ذلك الجمهور، ونستطيع أن نذهب إلى أبعد من ذلك فنقول بأنه لا يوجد مسرح قادر على تلبية كل المطالب التي يحتاج إليها الجمهور. لأننا نعتقد أن الجمهور هو الذي يبحث عن المطالب التي يشترطها المسرح عليه، قد يبدو هذا التصور غريباً لأول وهلة لكن من الممكن إزالة هذه الغرابة إذا أدركنا بعض الحقائق الهامة.

أول وأبرز هذه الحقائق أن الجمهور لا يمكن له أن يقيم وحدة متصلة مع المسرح إلا حين يتمكن هذا المسرح من مطابقة شروط الفكر والسمع والبصر والشعور ونحو ذلك من أدوات التقبل التي لا تولد مع الجمهور مكتملة، وذات فعالية مستمرة، وإنما تحتاج إلى طاقة وحيوية متجددة لا تتسع لها إلا طاقة الإبداع المسرحي.

وثاني هذه الحقائق أن الجمهور لا ينبغي أن يكون مصدراً للتحكم في تحديد قيمة العمل المسرحي. لأن طبيعة أي حكم يستصدره الجمهور إنما تعبر عن تراكم خبرات تقع خارج حدود الخطاب المسرحي، ولا يمكن لهذه الخبرات بما هي عليه من عشوائية وجموح أن تكون مصدراً لمكونا لخبرة العمل المسرحي؟ بل العكس هو الصحيح، أعني أن العمل المسرحي هو الذي يشكل الخبرة الجديدة لدى الجمهور

لانه يتراكم فوق ما هو مكتسب لديها من ادوات قد تبعث على الاحاطة بالمجتمع أو قد تبعث على العزلة عنه .

وثالث هذه الحقائق نجدها في ظاهرة العبقرية أو النجم المسرحي الذي يسيطر على جمهرة الناس ويمتلك حبههم و إعجابهم فيندفعون إليه دونما احتساب لأية اعتبارات تقع خارج هذه العاطفة المسبقة . إن العباقرة والنجوم انجاز يكتشفه الجمهور على المسرح بما يقتضيه الانجاز من جهد واعداد لا عشوائية فيه . ولذا فإن الشروط التي يعبر الجمهور عنها في الارتباط بموهبة في التمثيل أو الاخراج مثلا إنما هي شروط مسرحية في الاساس ، ولكن الذي يكسبها هذه الهالة هو وعي الجمهور الذي يجب على الدوام أن يكتشف الأدوار العبقرية المتطابقة مع ما يحتاج إلى سماعه أو النظر إليه أو الشعور به ، وقد لا يملئ الممثل شروط عبقريته على الجمهور بمقدار ما يملئ عليه شروط مطابقتها لتلك الاشياء التي يرغب في التوحد معها ، والاندماج في اجوائها .

ان من الغريب - حقا - أن تسود أفكار كثيرة في الوسط المسرحي حول طبيعة الجمهور تجرى على خلاف هذه الطبيعة . وأكثر هذه الأفكار تأثيرا في فهمنا للمسرح والجمهور والنقد هو أن نضع شروط الجمهور باعتبارها مكوّنا للمسرح واقعي / شعبي / اجتماعي ، يريد الجمهور أن يتمثله على المسرح . وأن يجد فيه متنفسا لهوموه ومشاكله . والحقيقة عكس ذلك تماما . أعني أن مطالبه وشروطه تتكون من مطالب المسرح وشروطه كما قلت . وكل ما في الأمر أن اتجاهها غريزيا لدى الجمهور يبعث تأثيرات قد تضلل فهمنا لهذا الجمهور يتمثل هذا الاتجاه في نزعة البحث عن المطابقة بين حياة الجمهور وحياة المسرح .

وأرى أن الملاحظات السابقة تثير أمامي جانبا يفسر لنا ظهور أصحاب النزعة التجارية في المسرح والفن الذين خلقوا لنا في المسرح المعاصر اتجاهها يقوم على اشتراط المنفعة في عملية الانتاج المسرحي . هذا الاتجاه لم يظهر بصورة عشوائية وإنما نظم لظهوره التأكيد المستمر على فكرة المنفعة ، والقول بأن المسرح يشبع رغبة الجمهور في أغراض التسلية والضحك مثلا . وكأن المنفعة أصبحت بمثابة الشرط الأبدي الذي يتلقى الجمهور من خلاله فن المسرح .

ولا يمكن لنا أن نستمر في مجازاة مثل هذه الأفكار التي لا يسلم منها أحد في المرحلة الراهنة، ذلك أننا نسلم بأن العمل المسرحي لا يتحرك وسط جمهور يضع أمامه شروطا مسبقة، كالمنفعة والتسلية والضحك ونحو ذلك. ونرى أن العمل الفني أو الجمالي «يشبع أغراضا عدة، دون أن يكون أي غرض من هذه الأغراض مجرد غاية قد حددت سلفا، أو من ذى قبل»^(١) وهذا جانب ينبغي أن يصحح تحديداتنا الفجة لما نسميه بمطالب الجمهور أو الحس الجماهيري إزاء العمل المسرحي. لأن أي تحديد لغاية المسرح نستبق به العمل المسرحي سواء من قبل الممارسين للمسرح أو من قبل المتلقين له إنما يعمل على انشاء أعمال وتجارب تتسم بالصنعة والميكانيكية، فضلا عن انها لن تتصل بأي مطلب جماهيري عام.

ان الواقع المسرحي منذ بدايات هذا القرن يمدنا بمعلومات مفيدة تدعم اتجاهنا في أن المسرح هو الذي يضع شروطه أمام الجمهور وليس العكس وأن مثل هذا المسرح لم ينعزل عن الجمهور حين تأسست تجاربه من قاعدة الابداع وشروط التكامل الفني للعرض المسرحي. ويتحدث الباحثون كثيرا عن المسارح التي ظهرت خلال هذا القرن في إنجلترا وأمريكا وروسيا استطاعت أن تجتذب حولها جماهير عريضة جدا رغم أن كثيرا منها يعتمد على الهواة. وقد تطورت العلاقة بين الجمهور والمسرح بعد ذلك فبدأت البرامج المسرحية المعدة سلفا تعمل عملها في تنظيم تلك العلاقة في أوروبا بوجه خاص لدرجة أصبح عدد المسارح في بعض الدول بالمئات كما هو الحال في روسيا وإنجلترا دون أن تتمكن من تلبية الاقبال المتزايد من الجمهور على المسرح.

وما من شك في أن الاقبال على أعمال مسرح الفن بموسكو (كأعمال تشيخوف مثلا) لا يجد تفسيره في اشتراط هذا المسرح لصفات الجمهور وشروطه المستدعاة من العمل المسرحي، وإنما يجد تفسيره في الدوافع الابداعية والبرامج الفنية والنظرية التي راح مسرح الفن، ينفذها، ويطبق مصداقيتها في تجارب حية خلقت جمهورا. غير عادي، واكتسبت خلودا واسعا لا يمكن أن تكتسبه المسارح التجارية في يوم من الأيام.

ان تجارب مسرح الفن بموسكو والمسرح الايرلندي والمسرح الفيدرالي^(٢) في امريكا وغيرها الكثير من التجارب المتبلورة بابداعها وعلاقتها الحية بالجمهور لم ترتبط بجهود فرد معين ممثلا أو كاتباً أو مخرجاً. وإنما ارتبطت بجهود عبقریات متضامنة كشيخوف وستنسلافسكي ومايرخولد. ولسنج، وجريجوري، وييتيس واوكيزي. وهذا مؤشر على أنها ظواهر فنية يبعثها التخطيط المنظم، وتصنعها الموهبة التي تتحد مع الواقع والظروف في شروط واحدة، مكوَّنة للعمل الابداعي دون أن يكون للجمهور أدنى صلة بخلق هذه الظروف أو الشروط.

لقد استحوذت التجارب الطليعية على اهتمام الجمهور في الدول المتقدمة في حين أنها لاتكاد تصل إلى مسمع جمهور المجتمعات العربية والأسباب تتلخص حول اشكالية التخطيط. . التخطيط الذي يبدأ من حياة الفرد العادية، ويمر بالفرق المسرحية التي افترض أنها لا تستطيع احتواء الجمهور إلا بقدرتها على التخطيط لبرامجها المسرحية، وتحديد أهداف توجهها الفكري العام. فلم يكن من الممكن لأمثال تشيخوف أو برناردشو أو سنج أو هارولد بنتر أو بيتر برونك أن تندفع بهم الشهرة إلى قاعدة عريضة من الجمهور لولا أنهم ارتبطوا بمؤسسات مسرحية متميزة باطروحاتها النظرية / الفكرية المحددة، التي تنفذها برامج مسرحية منظمة بدقة شديدة حتى يكاد المرء لا يعرف هؤلاء إلا بمؤسساتهم المسرحية وليس بجهودهم الفردية.

وينتهي التخطيط - أيضا - بالدولة وبمشروعها الثقافي المحدد الأهداف، والمدفوع ببرامج واضحة، منظمة تجاري ما يتم في حياة الفرد، وفي تجربة المؤسسات من تخطيط وتبصر بالواقع والمستقبل. ولا نريد أن نتحدث عن غياب التخطيط الثقافي في المجتمعات العربية، أو عن المعوقات الادارية والاجتماعية والسياسية التي تعترض قيام أي مشروع ثقافي متكامل في اطار التخطيط الشامل للتنمية، ولكن ما نسعى إليه بعيدا عن أية تفاصيل هو الانتهاء إلى ضرورة التخطيط الشامل لنمو حياتنا الاجتماعية. لأننا نعتقد أن هذه الضرورة تحقق بطبيعتها ضرورات قصوى في مجال تضيق الهوة بين الجمهور والمسرح في المجتمع العربي اهمها ضرورة الاحتكام إلى

المبدع، وضرورة التعرف على كفاءات التواصل بين المبدع والمتلقي من خلال برامج معدة سلفا.

النقد أمام مشهد الجمهور

لقد اتسعت مشكلة تحليل طبيعة الجمهور فيما سبق إلى أن أصبحت مدخلا لتحليل طبيعة المجتمع، وما يقتدر إليه من وسائل التعرف على امكانات التجدد الاجتماعي، وحركة الرأي العام، وما يعتورها من مبادلات أو اتجاهات. ونعتقد الآن أن تحليل الأثر الذي يدفع به النقد فوق أرضية العلاقة بين الجمهور والمسرح يدفعنا بشكل طبيعي لاثارة الكثير من مشكلات النقد والأدب، وأبرز المشكلات التي يمكن أن تكون مدخلا لهذا التحليل مشكلة طبيعة النقد، وكيفية تحديد وظائفه، ومشكلة المتلقي ودوره في العملية الابداعية، أو موقفه منها في ضوء النظريات الأدبية التي عنتت ببحث هذه المشكلة بوجه خاص.

ان مما لا شك فيه أن للنقد دورا كبيرا في تطور النظريات والتفاعلات بين المنظومات المعرفية على نحو ينتهي في كثير من الاحيان إلى خلق تبلورات هامة وحاسمة قد تكون علامة على انتهاء مرحلة بأسرها أو تنبؤاً بظهور مرحلة جديدة. ومن امثلة ذلك أن «العناصر الفردية التي كانت كامنة في النظرية الكلاسيكية الجديدة طوال القرن السابع عشر برزت إلى السطح خلال القرن الثامن عشر نتيجة تطوير النقاد لهذا العنصر أو ذاك، والانهاء به إلى نهايته المنطقية، أو غير المنطقية»^(٣)، ويمكن أن يقال أكثر من ذلك أيضا في مجال دور النقد في تعميق اتجاهات الابداع ومسارات الانواع الأدبية. فقد ظل النقد، ولا يزال يمارس باعتباره نشاطا فكريا أولا وأخيرا. حقا لم يستطع هذا النقد أن يتحول إلى علم مستقل بذاته كسائر العلوم الاخرى التي أصبحت لها مناهجها وأطرها المعرفية الخاصة بها كعلم النفس وعلم الاجتماع وغيرهما. ولكن قد يحمّد للنقد أنه ظل لصيقا بالممارسة الفكرية والتجريد العقلي العام الذي لا تحده ميادين خاصة.

لا يزال النقد مدينا لمنظومات الفلسفة بما يعتمد عليه من أدوات التجريد وتحليل الظواهر الخارجية توغلا إلى القاع الذي تستقر فيه الحقائق ثابتة كانت أم متغيرة، ووصولاً إلى ما يطرحه العصر / المجتمع من أسئلة تبرّح بالبداع والناقد على السواء. ولا يزال النقد مدينا للعلوم الانسانية الاخرى كعلم النفس وعلم الاجتماع لأنه ما انفك يرفد في تحليل الظواهر الادبية من الكشف العملية في مجالات السلوك والوعي واللاوعي. وخاصة نظرية التحليل النفسي عند فرويد. وكذا من مناهج علم الاجتماع ومدخله النظرية المعروفة، كالمناهج الجدلي، ومنهج تحليل الحالة، والمنهج الاحصائي.. وغيرها مما أفاد منها مع ما حدث في علم الاجتماع من تطورات منهجية كبيرة في الربع الأخير من هذا القرن.

ولست اتفق مع الاتجاه الذي يرى ضرورة أن يكون النقد في مصاف العلوم بمعنى أن يتحول إلى علم مستقل بذاته، له منظوماته العقلية الخاصة التي تؤسس مقولاته النظرية بعيداً عن التداخل مع حقول العلوم الاخرى. فمتى حدث استقلال النقد فقد صلته الجوهرية بالابداع وتزعزعت علاقته بالظاهرة الأدبية.

وحين نتحدث عن النقد أمام مشهد الجمهور فنحن نستبعد قبل كل شيء هذا النوع من النقد الذي يفقد صلته بالظواهر الادبية، ويغلو غلوا شديداً في التجريد والتنظير والتصنيف الاكاديمي الجامد الذي يهجس برغبة قوية في أن يؤسس لما يمكن أن يسمى بعلم النقد الأدبي. النقد الذي نعينه اذن هو النقد الذي ينتهي إلى تجربة عميقة في تقويم الظاهرة الأدبية / المسرحية بعد أن يقف أمام أسئلتها المعقدة مثل : ما الجانب المؤثر أو المميز؟ ولماذا؟ وما هي مادته ونوعه؟ الخ. ذلك من الاسئلة. مثل هذا النقد هو الذي يعيننا. ورغم اننا ندرك أن هذا الجانب قد يكون مجالا للاختلاف على صعيد وظيفة النقد وطبيعته الفكرية / الجمالية، إلا أننا نسلم به على أنه أبرز ما تتفق حوله المناهج النقدية، وأكثرها تحديداً لآلة النقد سواء في المسرح أو في غيره من الفنون.

ومن ناحية أخرى فإن التحديد السابق قد يلغي مشكلة الحواجز التي يفتعلها

الكثيرون بين نقد ونقد . نقد المسرحية ونقد الرواية ونقد الكاتب العادي ونقد الاستاذ الجامعي المتخصص . ونقد المبدع ونقد الصحافة . ذلك أن آلة النقد واحدة . ولها جوهر واحد . وتتأسس من تصنيفات ومنظومات فكرية أو عقلية ينتمي إليها العمل المسرحي أو لا ينتمي . وإذا ما أخل الصحفي أو الجامعي أو الكاتب بكيفية الامساك بتلك الآلة أو توظيف مقتضياتها المعرفية والمنهجية فانه يتخلل عن كونه ناقدا بالضرورة ، بحيث يصحح من اللازم علينا الا نطلق على ما يكتب نقدا ، وإنما نطلق عليه تسمية أخرى الا أن يكون نقدا . وهكذا فرغم أن البعض قد يولع بتصنيفات محددة للنقاد كالنقد الاكاديمي المتخصص ، والنقد التحليلي والنقد الابداعي والنقد الصحافي إلا أنني أبعد ذلك من طريق البحث في العلاقة بين النقد ومشهد الجمهور . ولا أرى أمامي الآن الا نقدا واحدا ينصب على العمل المسرحي أو الفني فلا يحدد عن مشكلة : مادته ، صورته ، لغته ، افكاره . الخ .

قد يقال أن النقد المتخصص الذي لا يعالج العمل المسرحي الا بواسطة القواعد المستقرة والثابتة يمثل ضرورة في مرحلتنا الراهنة التي ضاعت فيها الكثير من المعايير أو على الأقل يمثل شوقا لا بد منه من أجل استصدار «الحكم» النقدي ، وتفسير «القيمة الجمالية» وتقديرها . ومع ذلك فمن يقطع لنا - حقا - بأن مثل هذا النقد ضروري تاريخيا لمرحلة من مراحل التجربة المسرحية ؟ . ومن يستطيع أن يسلم تماما أن الوصول الى «حكم» أو «تفسير» أو «تقدير»^(٤) لا يمكن ان يتم إلا عن طريق تمثيل المعايير والقواعد الصارمة . . إننا لا نستطيع أن نضع نقدا بهذا المعنى أمام مشهد الجمهور . وذلك لأسباب أساسية أهمها :

- ان هذا النقد ينبنى على القياسية . بمعنى أنه يصل إلى الحكم عن طريق تمثيل ما في الأعمال القديمة أو السابقة من أحكام لأنه يطبق ما ثبت من قواعد على الأعمال المشابهة . وهذه مسألة لا يمكن الاحتكام إليها أمام الجمهور الذي لا يمتلك خبرة الاتصال بمثل تلك الأعمال . بل أن هناك حالات كثيرة يكون فيها الجمهور ، والذوق العام أيضا قد تخلل تماما عن تقدير ما أصبح ثابتا في الماضي من قيم فنية أو أخلاقية .

- يتخلل الناقد بالمعنى السابق عن تمثل روح العصر الذي ينتمي إليه الجمهور العادي . بحيث يسهل انقطاع اثره على مثل هذا الجمهور ، فيما لو افترضنا وظيفية النقد أو تربويته . فالناقد في نظرنا - يكتشف الطبيعة الخاصة بالعمل المسرحي من خلال انتماؤه الروحي والمادي لنفس العصر الذي ينتمي إليه الجمهور . وهذه قاعدة اساسية في حالة طلب التواصل بين النقد والجمهور ومع ذلك فإن أي نقد يعالج العمل المسرحي متمثلاً المعايير السابقة وقواعد الماضي لا يمكن له أن يعترف بالطبيعة الخاصة بهذا العمل . انه قد يغلو ، فيمضي إلى تطبيق الثابت لديه دون مراعاة لحدود الملاءمة الممكنة بين المعيار الصلب ، والطبيعة الجديدة للعمل المسرحي . بل أنه يححف ما يتطلبه ذوقه الخاص به . لأنه لا يجهد طاقاته الذهنية والفنية في الوصول إلى تجاوب معقول مع تلك الطبيعة المتميزة في العمل المسرحي . وإنما يوطّن جهده الذوقي الخاص على التحجر ، وينقاد عبداً وراء القواعد .

- إن تحقيق الانتماء إلى المعايير والقواعد لا يمثل جانباً ذا قيمة أمام الجمهور . إذ لا يستطيع أحد منا أن يزعم أن الجمهور يبحث عن وسائل تطبيق القواعد والمعايير في الأعمال المسرحية التي يشاهدها ، ومع أننا نفترض كما سبق عدم التسليم بالشروط المسبقة التي تترأى لنا غالباً من وهم معرفتنا بالجمهور إلا أن اشتراط المعايير بوجه خاص لا يمكن ان يخضع في بحث طبيعة الجمهور ، لأن هذه الطبيعة خاصة بالعصر والواقع الراهن بينما المعايير خاصة بما هو متحقق في الماضي .

هذه أسباب كافية ، تنتهي بنا إلى تحديد الظاهرة النقدية التي ينبغي أن تكون مطروحة أمام مشهد الجمهور ، ومشهد العرض المسرحي على السواء . وفي تقديرنا أن أهم ما يحدد هذه الظاهرة الاعتبارات الآتية :-

- قد يضللنا التنظير المستمر في النقد حين يعرض لوظيفة النقد . فهناك من يحددها كما اسلفنا في التقدير والتفسير والحكم وهناك من يحددها في التقويم . مضمناً امكانات النقد وغاياته في هذه الوظيفة . وهناك من يحددها في التاريخ والتقويم معا . وهناك من يحددها في التمييز والوصف والتحليل . وربما اتجهت هذه الوظائف إلى اغناء

التجربة الجمالية . واستهدفت المتعة الانسانية المكتسبة كما يقول ستولنتر . أو أنها اتجهت إلى تحليل العلاقة بين العمل المسرحي والمجتمع ، واستهدفت تعميق الوعي الاجتماعي ، وتوظيف العمل المسرحي في حركة التغير والصراع بين الطبقات . أو أنها اتجهت إلى العمل المسرحي باعتباره عملاً مسرحياً خالصاً ، واستهدفت تقصي الحركة واللغة والفراغ وصولاً إلى رموزها الحضارية .

هذه وظائف مصحوبة بتحديات قد تبدو متناقضة . ولكننا مع ذلك لا نرفض قيامها أو صراعها أمام مشهد الجمهور . بل ربما كان الضروري أن تتواجد مثل هذه الصورة المعقدة . الحية لوظيفة النقد . لأنها لا تعني شيئاً مثلما تعني أن النقد ممارسة فكرية حيوية تقتضي الكثير من الشروط المركبة . ولا يقابل صراعات الأهداف والوظائف ، وتعقد الوسائل ، وحيوية الممارسة الموجودة في النقد إلا تلك الصراعات والشروط والممارسات الروحية والمادية التي يزخر بها مشهد الجمهور في الحياة العادية ، الامر الذي يقودنا نحو ضرورة جديدة تمثل أمامنا ضمن هذا الاعتبار وهي أن اكتمال مشهد الجمهور بعناصر الصراع والتعدد والحيوية لا بد أن يقابله اكتمال في مشهد النقد بنفس العناصر .

- هناك طبيعة متميزة في العمل المسرحي لا تستطيع المعايير وحدها ولا ذوق الناقد الفردي وحده ، ولا الاحتكام إلى حركة الممثل ، ولغته ، ولا الخبرة المكتسبة من الاعمال السابقة وحدها أن تكتشف الملامح الدقيقة التي تنبني عليها تلك الطبيعة ، وخاصة في الاعمال المسرحية التي تكتسب مرجعيتها تعقيداً شديداً . وهنا لا بد من الاعتراف بأكثر من ضرورة في آن واحد . فنحن لا بد من أن نسلم بأن الرؤية النقدية للطبيعة المتميزة لن تتم دون أن تتراكم في صميمها مبادلات حية لمنظومات متعددة على الصعيد المعرفي والجمالي . وتتجلى عبقرية الناقد في كيفية توظيف هذه المنظومات والتصنيفات في سبيل توجيه الضوء المنهجي حول تلك الطبيعة المتميزة .

ولا شك أن الاهتمام إلى الطبيعة المتميزة في العمل المسرحي عملية شاقة ، لا تيسر لجميع المشتغلين بالنقد . لأن شروطها لا تقتصر على تمحك تلك المنظومات ،

وإنما تتجاوزها إلى الموهبة والطاقة التي تعبر عنها استجابة الحس النقدي لتلك الطبيعة المتميزة. والنقد - والحال هذه - لا يستطيع أن يمضي نحو اكتشافاته تحت وصاية من أحد. . علاقة فردية. . أو مؤسسة أو الالتزام بطبقة أو جمهور مهما اتسعت قاعدته. ان اكتشافات النقد وتوتر أسئلته حول الابداع لا تجري الا بعيدا عن سطوة الجمهور. فالحساسية النقدية لا تنبع من احتكاكها بمشهد الجمهور. وإنما تنبع من احتكاكها بمشهد العرض المسرحي .

قد يقال أن المشهد العظيم الباعث لمزيد من توتر النقد إنما يتجلى في مشهد العرض متعانقا. ومتكاملا مع مشهد الجمهور المسرحي^(٦). وهذا حق نسلّم به ولكنه على خلاف المتحقق الراهن في التجربة المسرحية العربية. وطالما ظلت وحدة العرض المسرحي مفصولة في تأثيرها وطبيعتها الفنية عن وحدة الجمهور فإنها ستظل تستدعي شروط الحساسية النقدية نحوها. أما الجمهور فإن استهدافه سيظل مؤجلا إلى أن تتحقق وحدة العرض المسرحي المتصل بالجمهور في صيغة مسرحية واحدة.

الجمهور أمام مشهد النقد

لم يتجه البحث في وظيفة النقد إلى تحديد مباشر لطبيعة الجمهور الذي يخاطبه النقد. بل لقد قاد ذلك إلى تعقيد صورة هذا الجمهور مثلما حدث في المشهد الأول من هذه الدراسة عندما تعقدت صورة الجمهور أمام المسرح عبر الملاحظات والاستنتاجات التي كنا نهتدي إليها فيما سبق. وربما كان من السهل أن تبعث بعض الوظائف المحددة للنقد فكرة الأثر التعليمي الذي يخلفه النقد في الجمهور. ذلك أن النقد مع التسليم بهذا الأثر «لا يقتصر على تلقينا معرفة فحسب بل انه يوجد الادراك والفكر والشعور والخيال مباشرة على نحو مباشر أو غير مباشر بحيث تستطيع كلها أن تتجه نحو العمل الفني بتعاطف وفهم»^(٧).

ويمكن لنظرية كهذه أن تجد حولها كثيرين يطلقون صيحة الوظيفة التربوية كما فعل ستولنيز في كتابه «النقد الفني» عندما ردد القول بأن الفنان العظيم لا بد أن يخلق

جمهوراً لأعماله، ولكنه نادراً ما يفعل ذلك بدون الناقد العظيم.

ولا يختلف هذا القول عما ذهب إليه جون ديوى، فقد حدد أولاً وظيفة النقد في مهمة أساسية وهي الحكم ثم جعل له مظهرين أساسيين الأول : مظهر التمييز والثاني : مظهر التوحيد. وعند هذا المظهر يتحول النقد لديه إلى استجابة ابداعية من جانب الفرد الذي يحكم. وربما اختلف ديوى هنا مع ستولنيز في جانب له اهميته وهو أن الأول يقرّ بعدم وجود قواعد تحدد الطريقة التي تسير عليها قوة النقد في مظهره التوحيدي / الابداعي الذي يعيد تركيب العمل الفني من جديد. بينما سارع ستولنيز إلى الاعتراف بوجود مرجعية متعددة المصادر للحكم يرقى بعضها الى قوة المعايير.

وعلى الرغم من ذلك فإن النتيجة التي يتوصل إليها ديوى في تحديد أثر النقد على المتلقى لا تختلف عما سبق الإشارة إليه مع ستولنيز ذلك أنه ينتهي إلى أن الحكم النقدي لا ينبثق من خبرة الناقد المتصلة بالمادة الموضوعية فحسب، كما أنه لا يستند إلى هذه المادة في صمته أو شرعيته فحسب، بل هو يقوم أيضاً بمهمة تعميق مثل هذه الخبرة لدى الآخرين. وتصبح وظيفة النقد عنده «إعادة تربية ادراكنا للأعمال الفنية» بمعنى أن النقد عامل مساعد في تلك العملية العسيرة ألا وهي عملية الرؤية والاستماع^(٨).

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

والحق اننا لا نستطيع أن نحتكم إلى مثل هذه النظرية ونحن نتحدث عن الجمهور في المجتمع العربي أمام مشهد النقد الأدبي. خاصة بعد أن اكتشفنا الطريق المسدودة أمام تحقيق صورة واضحة لطبيعة ذلك الجمهور. ان مجتمعنا ينعزل فيه الجمهور عن الجمهور. وينعزل فيه الجمهور عن الدولة بمختلف مؤسساتها. وينعزل فيه الجمهور عن الفن والأدب، لا بد وأن يكون مجتمعاً قد حكم على جمهوره بضرورة الانكفاء والتسليم بسطوة الثقافة الرسمية، والخضوع لما يتم اقراره من نظم وتشريعات واتجاهات أما دوره هو في مثل هذه العمليات فلا يكاد يذكر.

ان من الممكن لمشهد النقد التعليمي أن ينهار أمام الجمهور حين تثار مشكلة واحدة من مشاكل العزلة بين الفرد والمجتمع، مثل مشكلة الأمية، ففي كثير من

البلدان العربية لا تزال نسبة الأمية تشكل واحدة من أخطر الظواهر الاجتماعية،
ويكفي الإشارة هنا إلى بعض النسب المرتفعة ففي المملكة العربية السعودية تصل
نسبة الأمية إلى ٩١,٤٪ وفي عمان ٧٦٪ وفي بلاد المغرب ٧٠,٧٪ من السكان
الأصليين^(٩).

وليست عزلة الجمهور بواسطة مشكلة الأمية أو غيرها من مشاكل العزلة بين
الفرد والمجتمع كالاستغلال والاعترا ب وغياب الحريات والقوانين هي السبب
الأساس في اتجها ن نحو عدم الأخذ بالأثر التعليمي أو التربوي في النقد. وانما
الأسباب اعمق من ذلك وأبعد خطرا نجدها ماثلة أمامنا حين نتأمل مشهد النقد،
ونتبع اسئلته. هل كان النقد في يوم ما وسيلة لاحتواء الجمهور والتأثير عليه؟ هل
النقد الذي عنيناه فيما سبق، معني بالتحريض ضد عمل مسرحي ما في مقابل
الانحياز لعمل مسرحي اخر. هل يضع الناقد القارئ/ الجمهور أمامه. أم يضع
النص/ العرض المسرحي. هل يعالج النص والعرض نقديا مستهدفا اياها بمعايير
الحكم والتقييم والحساسية النقدية أم أنه يستهدف الجمهور بمعايير ما يفترضه لديه
من شروط ومطالب. ثم ما موقف نظريات الأدب والنقد من القارئ/ الجمهور؟
هل اتجهت إلى تحديد دوره في العملية الابداعية أم أنها لم تسلم له بدور يذكر، ومن
ثم لم تعن به قدر عنايتها بالعمل الفني؟؟

هذه الاسئلة وغيرها مما يتصل بموقف النقد من المتلقي جديرة بالمعالجة والبحث
والحوار. وأول ما يعين على معالجتها بهذا النحو هو التذكير بصفة الناقد المقصودة
خلال جميع ما يرد من ملاحظات واشارات قادمة. فالناقد الذي نشير إليه هو الذي
تمكنت منه أدوات التقييم وقوة الحساسية النقدية وطاقة التجريد والتمييز. أنه الناقد
الذي ينبغي أن يكون وليس الناقد الذي تصدمنا به الصحافة اليومية موصولا بشبكة
كبيرة من المصالح ليس للعمل المسرحي في سعتها أي جزء بقدر ما هو وسيلة له على
استمرار المهنة أو الثبات لسطوة الصحافة وسلطتها الموجهة للرأي العام.

لقد لعبت الصحافة دورا خطيرا ومدمرا لوظيفة النقد الابداعية، ولست ابالغ

إذا قلت أن النقد الشائع في المسرح العربي يرث من الصحافة مفاهيم مشوهة تغرب عن طبيعة النقد، ووظيفته الأساسية. وأخطر ما أورثته الصحافة للنقد هو نظرية احتواء الجمهور، وتعليمهم أو توجيههم نحو الشروط التي تخطط لها المؤسسة الصحفية وليس نحو الشروط الابداعية التي يقوم عليها العمل المسرحي.

إن أي صحيفة عربية لا تثبت صلتها بنظام ما. وهي لذلك تخضع مادتها ومحرريها لمخططاتها المرتبطة بهذا النظام. سواء أكان ذلك في مجال السياسة أم المجتمع أم الأدب الفني. وليس من المستغرب - بسبب ذلك - أن ينشأ داخل الصحيفة نموذج المحرر الثقافي الذي يشترط احتضان الجمهور، فيقدم مطالبه، أو يرفع لواء الدفع بمصالحه إلى الامام وينذر قلمه من أجل توظيف «المقالة النقدية» في دعم التصنيف أو الاتجاه الذي يكون معه لا عليه.

ولا شك في أن دراسة ما يكتب من النقد في كثير من الصحف العربية يمكن أن يكشف عن ظواهر كثيرة لا تمت بصلة إلى عملية النقد. خاصة إذا وضعنا في الاعتبار ما يستبق النشر عادة من شروط، مثل عدم قبول الأفكار المتحررة، وأولوية الاعلان، والعناية بتخفيف المادة المقروءة لتكون مناسبة لقارئ يومي يلهث وراء احتياجات كثيرة ليس من بينها القراءة بالطبع. ونحو ذلك من الشروط المعروفة في عالم الصحافة.

إن الصحافة حقل يزدهر وفق قانون حركة السوق التجارية، ولذا فإن له طبيعة مناقضة لطبيعة ما ينشر من الأدب والنقد، ومع ذلك فقد قدر للكثير من الكتابات النقدية أن تبدأ مع هذه الصحافة. وتواكب تطورها. ورغم يقيني بأن الحركات الاجتماعية / الديمقراطية في الوطن العربي قد خلقت أحياناً نوعاً من الصحافة التي دفعت بالثقافة دفعا جادا إلا أن ذلك لا ينفي عن مؤسسة الصحافة الحديثة دورها المضاد لطبيعة النقد والنقاد. فهي المسئولة - كما ذكرت - عن اشاعة نظرية احتواء الجمهور، والتحكم في اتجاهاته بواسطة ما تصطنعه من وسائل اللعبة الصحفية.

ليس بوسعنا اذن القبول بفكرة أن النقد يهدف الى احتواء الجمهور لأننا لا نعرف مثل هذه الوظيفة فيما نعرفه من النقد القديم والحديث. ومن الطبيعي الان قبل مع ذلك تحريض أو انحياز مسبق تبادر إليه كلمة الناقد. وربما كان من الخير للناقد البصير أن يصرف اهتمامه كلية عن الأعمال المسرحية الضعيفة، المهلهلة التي لا تصمد أمام النقد. لأن انصرافه إلى مثل هذه الأعمال قد يحضه إلى التحريض، والتشهير، ويدفعه إلى المهاترة. وأولى له أن يترك مثل هذه الأعمال تسقط وحدها محترقة في الوسط الذي انجها بدلا من أن يغوص بأسئلته في رمادها.

واذن فان النقد الذي نعنيه لا صلة له بشائعة احتواء الجمهور، والتحكم في خبرته العقلية والجمالية، بواسطة التأثير عليه تحريضا أو دفعا أو تنحية أو صرفا. وحين نسلم بذلك نجد أنفسنا أمام الشق الثاني من الاسئلة السابقة التي يتوتر بها مشهد النقد أمام الجمهور. ماذا يقرأ الناقد؟؟.. الجمهور أم النص/ العرض؟ وهل للجمهور دور في العملية الابداعية؟

الجواب الذي يساعد في تحديد مسألة تأثير النقد في الجمهور غير ممكن دون التعرض إلى موقف بعض النظريات النقدية من القارئ/ الجمهور. وربما أن عملية كهذه تحتاج إلى مراجعات كثيرة فأننا لن نتجه إلى العرض التفصيلي، وإنما سنوظف اشاراتنا حول موقف أهم النظريات من أجل تحديد دورها في العناية بالمتلقي. ونعتقد أن هذه العناية ربما بدأت منذ نظرية المحاكاة عند ارسطو. ذلك أن دارسي هذه النظرية يحددون غايتها في إثارة الخوف والشفقة في المتلقي لتدفع به إلى حالة التطهر. وفي تقديري أن البعد الذي تعني به نظرية كهذه بعد نفسي/ اجتماعي كما يدل على مصطلح التطهر الذي راج في ميدان علم النفس فيما بعد. ولكن هذا البعد الذي تثيره الأعمال المسرحية (التراجيدية) يتحدد هنا على سبيل الضرورة أو البدهة. فالدارسون لم يتجهوا إلى دراسة أبعاد التطهر في اتجاهها إلى المتلقي حين تكررّسوا جميعا حول نظرية المحاكاة. وإنما اتجهوا إلى طبيعة المحاكاة... كيفيتها وأدواتها ومفهومها... الخ ولذلك لم يجد المتلقي حظا من الدراسة يجلي دوره في ظل هذه النظرية.

وحين تطورت هذه النظرية فيما بعد وتناولها شعراء ومبدعون، فضلا عن النقاد المعاصرين لم يمسوا بها أول الأمر في أكثر من اتجاه واحد يمكن حصره في تلك الاسئلة الكثيرة التي راودت الرومانسيين ومن بعدهم الواقعيين حول كيفية التأثير على المتلقى، أو كيفية امتلاكه وشحنه بالآثار الروحية التي يستهدفها العمل الفني. ولم يتجاوز أثر الناقد خلال ذلك كله عن دوره التقليدي في تحليل هذه الآثار أو الانفعالات، وبحثه عن الدوافع والمواقف البانية لشخصيات النص المسرحي وفق ما يحسّ به نبض الواقع، أو وفق ما أقر في الأعمال الخالدة باعتبارها معايير لا مناص من تمثلها.

ولم يخرج أثر النقد في هذا الاتجاه عن الاطار التعليمي / التربوي فالمتلقي لا يزال مستهدفا بالموعظة والمتعة. أو مستهدفا بتفسير كيفية الاتعاظ والتمتع. وكأنه يدفع في الحالة الأولى بايديولوجيا النص. أو العرض بينما يدفع في الثانية نحو الخبرة الجمالية ليعمقها، ويكتسب مزيدا من الثراء فيها على نحو ما سبق الإشارة إليه عند بعض النقاد.

ولعل الرغبة في تعميق الخبرة الجمالية هي التي دفعت كثيرا من المبدعين في الشعر والرواية والمسرحية إلى اتخاذ دور الناقد في احيان كثيرة. بحيث أنهم انصرفوا إلى كشف بعض اسرار اعمالهم الفنية، وراحوا يزيحون الستار عن حالة الخلق الأولى في أعمالهم الفنية البارزة.

ولا تمضي مناهج علم النفس في دراسة أبعد مما ذهبت إليه النظريات الاخرى. بل أن اتجاه النقد إلى مدارس علم النفس كثيرا ما تحول إلى غاية مستقلة تباعد بين النقد وبين المتلقي لأنه لا ينظر إلى النص - حينئذ - باعتبار علاقته بالواقع أو بالمتلقي مباشرة وإنما ينظر إليه باعتباره موضوعا لما هو في الأصل علم في دراسة السلوك واللاشعور، والدوافع النفسية البعيدة التي ترمز إلى استجابات قديمة كما هو الحال في النقد الاسطوري مثلاً. وليس بوسعنا في موازاة هذا الاتجاه أن نبحت عن أثر يرتجى من النقد في الجمهور.

وحين اتصلت نظرية النقد بمناهج علم الاجتماع تقدمت العلاقة بين النقد والجمهور قليلا لأن هذا الاتصال يركز على علاقة قديمة بين الأدب والمجتمع لا تلبث أن تزداد قوة وعمقا. وخاصة في ضوء النظرية الواقعية في النقد. فقد تقدمت هذه النظرية أولاً بتفسير اجتماعي علمي للأدب والفن سيظل يشكل المرجعية المعرفية الأساسية للناقد. يركز هذا التفسير على نظرة ماركسية تحدد العلاقة بين الأدب والمجتمع. فالواقع المادي (علاقات الإنتاج وقوى الإنتاج = البناء التحتي) تعكس وعيا يتمثل في الفكر والأدب والفن والثقافة والقانون... الخ ويسمى البناء الفوقي وأي تغيير يطرأ على بناء الاقتصاد يقود إلى تغيير في الرؤية لمفاهيم اللغة والقيم والأخلاق والمجتمع كما هو معروف في جدلية هذه العلاقة.

وحيث أن نشأة الأعمال الفنية والمسرحية انعكاس موضوعي للواقع الاجتماعي فإن المسرحية لن تنفصل عن الواقع الذي انتجت فيه، بل أن الابداع فيه عملية اجتماعية شاملة غير فردية رغم أن الظاهر يوحي بغير ذلك. فالكاتب المسرحي لا يستطيع إلا أن يفكر في الجمهور فيما يتقبله وما لا يتقبله. وما يناسب ظروف معيشته أو ما لا يناسبها. ويظل المسرحي الواقعي مؤرقا بأسئلة كثيرة تهم الجمهور من قبيل: ماذا أريد أن أقول؟؟ ولماذا؟ ولماذا؟ وكيف ادفع تلك الطبقة إلى التغير أو العزلة؟ وهو لا يردد مثل هذه الأسئلة. إلا لأنه يجد أن مشكلة الجمهور هي مشكلته الخاصة. ويصل ذلك إلى مبلغ أن الناقد على ضوء الواقعية يتقمص دور الجمهور، ويتمثل فعله ومشاركته. ولا أبالغ إذا قلت أنه يدعي التحدث باسم الجماهير - سواء - المعزولة بأميتها، أو غير المعزولة بما وصلت إليه من الرفاهية الاجتماعية. ولذا كان على الناقد أن يفعل أولاً ما يفعل أمام الجمهور أن يبحث عن أسس التجانس الثقافي بين المبدع والجمهور العريض. وهذا ما يدعو إلى إعمال معايير البساطة والوضوح، وكيفية مخاطبة المساحة العريضة من الناس بواسطة لغة سهلة وعميقة. فالناقد على ضوء الواقعية لابد له أن يدعو إلى إشراك الجمهور في العرض، واستبصار حدود مشاركته في العملية المسرحية، والمضي إلى هدف الارتقاء بالذوق العادي.. ذوق الجمهور.

وما من شك بأن الدور الذي يخوضه الناقد في ضوء النظرية السابقة يمكن له أن يحيل هذا الناقد إلى صوت دعائي يروج للأعمال المسرحية المحرّضة على التغيير دون غيرها. وربما ضاعت الحقيقة الفنية لبعض الأعمال المسرحية أمام ما يترأى لذلك الناقد من موضوعات ايديولوجية تكون على خلاف ما يذهب إليه في تفسير حادثة تاريخية - مثلاً - بل أن الانشغال بأهداف التغيير الاجتماعي التي يفترضها ذلك الناقد في العمل المسرحي كثيرا ما صرفت اهتمامه بخصوصية العمل المسرحي أو بطبيعته الفنية المتميزة.

ويُحِيلُ إلَيَّ أن المنهج الواقعي / الماركسي قد حُرّض كثيرين على دراسة حقل الجمهور من زوايا أخرى في علاقته بالابداع. فقد اشرنا بأن الفن والأدب انعكاس لفعاليات اجتماعية واقتصادية عامة. مما يفترض القول بأن جمهور القراء والمُشاهدين ليسوا سلبيين تماما في العملية الابداعية. ان لهم حضورهم غير المباشر من خلال الرؤية العامة للعالم والمجتمع والتي ينتمي لها المبدع والمتلقي على السواء. هذا التصور لابد أنه يثير الاهتمام بحقل الجمهور كما حدث بالفعل عندما تواصر النقد مع مناهج علم الاجتماع في اطار ما يسمى بعلم اجتماع الادب والنقد الاجتماعي أو السوسيولوجي.

والمظهر البارز في الاهتمام بالجمهور هو انتقال العناية من علم اجتماع يدرس الظاهرة المسرحية أو العرض المسرحي باعتباره وثيقة اجتماعية إلى علم اجتماع يدرس متقبل الظاهرة أو العرض باعتباره متأثرا بها أو مؤثرا فيها. ويعتبر روبيرا سكاربيت مؤسسا لهذا الاتجاه في كتابه «سوسيولوجيا الأدب» فقد نظر للحدث الأدبي مكونا من الكتاب والناشر والقارئ. وخصص لكل مكون قسما من الكتاب. فنظر إلى القراء باعتبارهم مستهلكين للانتاج الأدبي. ورأى أنهم يختلفون تبعا لاختلاف الموضوع والاسلوب. كما نظر إلى نجاح الكتاب عند القارئ من زاويتين. الأولى زاوية عدد القراء. والثانية نسبة النسخ المباعة من الكتاب. ويعرض بعد ذلك للظروف التي تتلازم مع اتساع أو ضيق دائرة القراءة باعتبارها فعلا استهلاكيا لاغير. يخضع لدورة تجارية، يرحل الكتاب من خلالها إلى الزمان والمكان منذ ساعة نشره.

ولا يغفل سكاربيت عن بعض الجوانب الدقيقة المؤثرة في توجه الجمهور باعتباره كتلة واحدة محمولة بدوافع عديدة منها الثقافة مثلا أو اللغة أو وحدة المقاصد بين الكتاب والقارئ^(١٠). وإيا كانت دقة الاعتبارات التي يشير إليها فإن الاهتمام الذي يوليه للقارئ يفصل عن الظاهرة الأدبية/ المسرحية. وإذا جاز لنا أن نسقط ملاحظاته واستنتاجاته حول جمهور المسرح فإن منهجه يقودنا إلى نفس النقطة السابقة. وهي أننا سندرس الجمهور منفصلا عن الظاهرة المسرحية، خارجا عن طبيعتها الابداعية.

وإذا كان اسكاربيت يشير إلى حقائق تتصل بوحدة الثقافة واللغة والمقاصد على أنها مكونات أساسية للجمهور، فإن الناقد لا يستطيع أن ينظر إلى هذه المكونات باعتبارها مداخل تبعث له تأثيرا محمدا على الجمهور. وإنما يستطيع أن يستفيد منها في دراسة البعد الاجتماعي لفعل استهلاك الكتاب فحسب.

ان أكبر ما نفيده من نظرية اسكاربيت هو أنه نظر إلى القراء من زاوية علاقتهم بالكتاب دون أن يقحم على الطبيعة النفسية والاجتماعية والاقتصادية لفعل القراءة أي مؤثرات خارجية. فالقراءة عنده لها مقاييس، ولها دوافع مؤسسية من الذوق العام، ونستطيع أن نستنتج من كلامه أن شخصا مثل الناقد لا يستطيع أن يؤثر على القارئ. فالقارئ يستهلك وهو ككل المستهلكين يتصرف بتوجيه الذوق أكثر مما يمارس حكما^(١١). ونحن نعرف أن ممارسة الحكم تختص بالفئة المثقفة، وبالنقاد. ودليلنا على ذلك أن اصدار حكم بمنع كتاب أو مسرحية أو إثارة خصومات حادة ضد عمل مسرحي أو كتاب يدفع إلى اقبال الجمهور وبحثه اللاهث وراء هذا العمل المنوع. ومثل هذا الاقبال لا يمكن تفسيره الا في نطاق السلوك والذوق والحوافز النفسية المؤثرة في فعل القراءة.

وتهتم بعض النظريات الأخرى في النقد بالملتقي أيضا. ولكن يقع عليها ما وقع على المنهج السابق. ومن ذلك مثلا نظرية العلامات أو النظرية السيميولوجية التي تؤكد على أن العرض المسرحي نظام من العلامات والاشارات. وهو حدث

ينطلق من المرسل (المؤلف + المخرج + ظروف الانتاج) ويتضمن رسالة (علامات لفظية وصوتية) وينتهي إلى المتلقي (السمع والبصر). وهنا لا تكون دراسة المتلقي من أجل التأثير عليه بواسطة التطبيق العملي لهذه النظرية وإنما تكون من أجل كشف الطبيعة الخاصة للمرسل والرسالة. واذن فهذه نظرية أخرى لا تفترض في الناقد قدرته على خلق الجمهور بقدر ما تفترض قدرة المرسل والرسالة على خلق طاقة التلقي قراءة أو مشاهدة.

إن المسرحية تعرض من أجل أن يشاهدها جمهور. والنص يكتب من أجل أن يقرأ. وجميع المناهج تقرّ بأن تاريخ العمل الفني هو تاريخ تلقيه واستمرار فعل القراءة/ المشاهدة من جرائه. وما دام الأمر كذلك فإننا نفترض عدم امكان قدرة أي وسيط حتى وان كان هذا الوسيط هو النقد ان يحول دون القراءة/ المشاهدة. أو العكس بأن يدفع إلى مضاعفتها مثلاً. خاصة اذا وضعنا في الاعتبار أن صيغة النقد التي نتحدث عنها هي صيغة ابداعية في أساسها متوحدة بالعمل الفني، ومتصلة باستبصاراته مهما بلغت من التعقيد والخصوصية التجريدية. أن صيغة كهذه لا بد ستواجه نفس الجدلية بينها وبين المتلقي لأنها ستكون هي الأخرى في حاجة إلى نقد للنقد من أجل الحصول على مزيد من التلقي واستمرار فعل القراءة.

وربما كانت بعض اكتشافات البنيويين عاملاً مساعداً في دحض فكرة الأثر المباشر الذي نطلبه من الناقد على الجمهور. ومن ذلك مثلاً تأكيدهم المعروف على أن العمل الفني لا يحظى بالاستمرار أو الخلود بعد أن يفرض على الجمهور القارئ معنى واحداً كائناً فيه. وإنما يحظى بالاستمرار والخلود لأنه يضع أمام الجمهور احتمالات لظهور معانٍ متعددة. وفي لحظات متجددة. ولا نشك في أن أي صيغة نقدية ضيقة النظر للعمل الفني لا بد وأن تفترض فيه المعنى الواحد. بينما الصيغة النقدية الابداعية عكس ذلك. إذ تفترض الاحتمالات، وتعدد المعاني، وتحاول جاهدة أن تكشف السياق الذي يستوعبها بعمق. ولا نظن أن النقد في صيغته الأولى يمكن أن يتجاوب مع الجمهور أو مع العمل الفني. في حين اننا نسلم بتجاوب الصيغة الثانية مع طبيعة العمل الفني المميزة. اما الجمهور فهو بمثابة فعل شامل

نفترض أن تجاوبه نسبي سواء في اتجاهه إلى صيغة العمل الفني أو في اتجاهه إلى صيغة النقد الابداعي .

خاتمة . . نحو دراسة نموذج «نقدى»

هناك طاقة لا يفصل عنها النقد أمام الجمهور يمكن استخلاصها عند هذه الوقفة الاخيرة، وهي طاقة لا يبعثها النقد بحكم توجهه إلى جمهور المسرح وإنما يبعثها بحكم كونه ضربا من النشاط العقلي والممارسة الفكرية . ونحدد هذه الطاقة في فعل يتخذ قوة التحرير الفكري . وهنا تتجه طاقة النقد إلى المجتمع فتدفع بالناقد في خضمه كما تدفع طاقة العلوم الاخرى امكاناتها في تحرير المجتمعات - عادة - من الجمود . ودفعها إلى التقدم . كما يمكن أن نحدد طاقة النقد في فعل الاستبصار والتنبؤ . ومن ثم تتجه إلى تحرير النص / العرض . والدفع به لأن يشع بجميع الامكانات والوسائل التي يسكن بها ذلك النص / العرض .

اننا لا نستطيع أن نبعد قراءة / مشاهدة النقد لحظة واحدة عن العمل المسرحي . وطالما كنا على يقين من عدم وجود أي اعتبار يستبق امتثال هذا العمل أمام النقد حتى وإن كان هو الجمهور فإن من الطبيعي ألا يخلص الناقد لشيء سوى للحظات المتجددة التي يتحرك بها العمل المسرحي . وهذه عملية تقتضي ملكات التركيب والتجريد والانغماس في نفس العمليات المجهدة التي اجتازها المبدع المسرحي اثناء الانتاج . وخلال ذلك لن يفصل الناقد عن دوره الاجتماعي . لأن عليه « أن يدمج الابتكارات الجديدة في اطار معرفة قد تكون مشتركة بينه وبين الجمهور » مما يستدعي ضرورة أن يتجرد من المواقف السياسية . وأن يفصل بين الايديولوجيات والتجربة الدراماتيكية كما يقول جان دوفينيو^(١٢)

وليس الدور المعرض للنقد هو الذي تبرزه نتائج هذه الدراسة وإنما أتت الدراسة على حقائق كثيرة متصلة بطبيعة الجمهور، وبكيفية جلاء الغموض الذي يحيط باتجاهاته، وميوله في الحياة والادب والفن . وهي حقائق ليست من قبيل

العوامل التي تطرد الجمهور عن ممارسة دوره في الابداع . فنحن نعرف أن الجمهور لا يدرك من حقائق المسرح والفن ما يدركه الفنان أو الناقد . بل ان جهله بهذه الحقائق لا يقتصر على كتله المتخلفة المعزولة بمشكلات قسوة العيش . وإنما هو يشمل المثقفين منهم والمشتغلين في الحقل المسرحي . إنها حقائق ندرك حين نرجع إليها أن الجمهور لا يستهلك وعيا ثابتا وفق شروط محددة . وإنما هو يستهلك وعيا يتسع لحركة الحياة . ومن الصعب تحديد محركات الحياة أمام جمهور عريض . لأن هذه الحياة أكثر اتساعا من أن نشبهها بشيء عريض عميق .

ويطرح التصور السابق حقيقة ماثلة تعكسها اسئلتنا المتوترة حول جمهور لم نصنع من أجله شيئا رغم أننا ندعي معرفته والقرب منه والوقوف مع مصالحه العامة . انني لا استطيع أن اتصور امكانية قيام وحدة متصلة بين الجمهور والمسرح ما لم تقم اجهزة الثقافة الرسمية بدور ديمقراطي في المجتمع . قوامه توظيف فعاليات الجمهور ، واستثمار طاقاته المهدورة . وادخاله في حركة الانتاج ، وعمليات التجدد الاجتماعي .

قضية كهذه تقتضي - دون شك - تحقق شرط غائب أيضا وهو تنمية الذوق العام عن طريق توفير الخدمات الثقافية باعتبارها أحد الحقوق الأساسية لهذا الجمهور . ان من واجبات الدولة أن تسخر من امكاناتها المادية والبشرية للثقافة بمقدار لا يقل عما تسخره للمجالات الأخرى في الاقتصاد والتجارة والأمن . ذلك أننا لا نستطيع أن نشكل ذوق الجمهور دون تطوير الخدمات الثقافية . فالذوق ظل للثقافة . وما لم تكن الدولة قادرة على توفير المراكز الثقافية والمسارح ، وصالات العرض الكبرى والمكاتب والمعارض ، وغيرها فإنها لن تستطيع تنشئة الذوق العام . ومن ثم لن تستطيع خلق جمهور للمسرح .

وتقود فكرة الذوق العام إلى النظر في صيغة الكتل الثقافية (أميون ، متعلمون ، مثقفون ، محافظون ، متحررون ، قوميون الخ .) حتى ما كان منها متصلا بالأقليات الاجتماعية ، أو العرقية ، أو ما كان منها متصلا بالجنس (ذكور - اناث) ، أو متصلا

بالاهتمامات (العلوم، الأدب، التاريخ، السياسة، الحب... الخ) هذه الكتل تمثل معتركا حقيقيا لطبيعة الجمهور ولا بد لأي تخطيط مسرحي أن يحتشد من أجل مخاطبتها.

ولا ادعي أن هناك وسيلة إلى ذلك سوى وسيلة التنوع. بأن تكون خطط المسرح مشتملة على ما هو تاريخي وتقليدي. وتجريبي وسياسي وعاطفي وعلمي الخ... بدلا من أن تنحصر في زاوية واحدة كثيرا ما لا تكون هي زاوية الاهتمام الاساس لدى جميع الكتل الثقافية في الجمهور العريض^(١٣).

ينبغي إعادة النظر في صيغة تكوين المؤسسات المسرحية وخاصة في دول الخليج والجزيرة العربية. إذ تنشأ المؤسسات فيها تحت ظل قانون النفع العام وقد ساهمت ظروف انشائها منذ بداية الستينات في الكويت وبداية السبعينات في البحرين في تقديم أعمال مسرحية كثيرة لم يكن هاجسها سوى إثبات وجود الظاهرة المسرحية فحسب. فكانت تجربتها عشوائية غالبا. تفتقر إلى التخطيط النظري من جهة فضلا عن افتقارها إلى وضع برامج عملية تنفذ التوجه المسرحي العام. هذه العشوائية لم تؤسس لها جمهورا متصلا. فالاستمرار والانقطاع والعثرات المتكررة تغيب الحضور الجماهيري مع مرور الوقت، وتبعث لديه مشاعر الخيبة ولهذا فقدت المسارح الأهلية جمهورها رغم تطور الخدمات التعليمية والاجتماعية بشكل يغري بتطور فاعلية الجمهور، وقد اتجه الجمهور إلى بديل وجده في اشباع اعجابه بنجوم المسرح التجاري سواء من خلال المسرح أو السينما أو التلفزيون.

هذه ظاهرة تقف وراءها مشكلة أساسية وهي غياب التخطيط النابع من التوجه الفكري / المسرحي الواضح. وأبرز ما يدل على ذلك أن الفرق الأهلية في الخليج لا تمثل جماعات فكرية / ثقافية محددة المقاصد والأهداف، يربطها انسجام فكري مبعثه تجربة الواقع الثقافي العام. وإنما تمثل كتلا عامة متعاركة كثيرا ما كانت المفارقات الثقافية في اوساطها تورث الشلل والجمود للحركة المسرحية.

وربما ارتبطت مشكلة المسارح السابقة بالمشكلة الثقافية العامة في مجتمعات الخليج العربي والتي تتلخص في غياب التخطيط للحركة الثقافية . هذا الغياب مؤثر على مدى حاجتنا لدراسة حاجات الجمهور العام . ان الدولة قد تولي اهتمامها الاساسية بتحقيق احتياجات طبقة اجتماعية محددة تتحالف مصالحها مع مصالح النظام الاقتصادي ، وهذا مسار قد تكون له مردوداته الاجتماعية / الاقتصادية المؤقتة . بيد أن الاستمرار في تغذية هذا الاتجاه ينذر بمخاطر كثيرة على الثقافة بوجهها الرسمي والشعبي . فالوجه الأول سيفقد - كلية - قدرته على الاتصال بالجمهور . أما الثاني فربما اكتسب جمهورا سرا أو علانية ولكنه سيظل عشوائيا لا يستطيع اختراق قفص التنمية المشددة بالاسمنت المسلح بالصلب . وفي كلتا الحالتين فالهوة تزداد عمقا بين الوجهين . والجمهور هو الضحية الاساسية لأنه يزداد عزلة عن الثقافة والمسرح . وتجاوز ذلك لا يكون الا بحل ديمقراطي يتقصى احتياجات الجمهور العام بوسائل الدراسة المستمرة .

لقد كانت هذه الدراسة تطمح إلى تحقيق جانب اجرائي على عينة من الجمهور بهدف التعرف على حجم فعل القراءة للنقد . وقد حددت في البداية اربع كتل :

١ - المسرحيون . ٢ - المثقفون . ٣ - الجامعيون . ٤ - العامة .

على أن يتم اختيار نسبة محددة منهم ، وتوجيه اسئلة اليهم حول ثلاثة كتب نقدية^(١٤) في محاولة لاستقصاء الاثر المعرفي / الجمالي الذي يخلقه الكتاب النقدي في دوائر الزمان والمكان التي يرحل إليها . ولكن لم اتمكن من ذلك لضيق الوقت فكتبت الدراسة وأنا اشعر بالحاجة إلى دراسة اجرائية / احصائية لنموذج تطبيقي في النقد .

ورغم ذلك فإن هذه الخلاصة الأخيرة غير معفاة من الاشارة إلى تجربة الدكتور محمد حسن عبدالله في نقد التجربة المسرحية في الكويت^(١٥) . فقد لعبت هذه الجهود دورا كبيرا في توثيق التجربة والتاريخ لها والتعريف بها ، فضلا عن تحليل بعض الواجهه الجمالية فيها ، وربما كان الجانب الذي افتقرت إليه تجربة الدكتور محمد حسن عبدالله هو دورها في الاستبصار المعرفي ، ومعالجة الكليات النظرية بأفاق

تتجاوز قشرة التجربة المسرحية الراهنة بما هي عليه من عشوائية في كثير من الاحيان .
أن الحسّ التاريخي / التوثيقي لم يفسح المجال كاملاً لاذكاء النظام المعرفي الذي يمكن
للدكتور أن يلعبه خلال فترة تقارب العشرين سنة قضاها معاشيا للوضع الثقافي في
الكويت .

لقد تحولت كلمة «النقد» عند الدكتور محمد حسن عبدالله إلى وثيقة بدلا من
أن تكون رأيا حرا، وتحولت إلى قرارات وصيغ وأحكام بدلا من أن تظل قرينا للنص
يشع بنبوءاته، وخفقاته، وتحولاته . لقد تحاطف طلاب الجامعة مؤلفات الدكتور
حول المسرح في الكويت، وتناولها معدو البرامج ، واختلس منها محررو الصفحات ما
شاءوا في سياق التيار الاعلامي الجارف . ولم توضع ملاحظاتها النقدية في يوم من
الأيام موضع حوار ومساءلة وتشكيك (بالمعنى العلمي) ومن هنا دخلت في عزلة عن
الحوار والاختلاف رغم رصانتها وجديتها^(١٦) .

انني انظر إلى تجربة الدكتور محمد حسن الآن فأراها تشير القول بأن النقد لا
يبدأ من حيث صدور المؤلفات النقدية الطويلة، وإنما يبدأ النقد حين تنتهي كلمة
الناقد . . أما ما يرتعن به من كشوف التنظير وممارستها فلا يعدو أن يكون صوتاً
منفردا، ولا اعتقد أن ناقدا يحترم تجربته يدفع بأي كلمة نقد لكي تكون الكلمة
النهائية . كما أن الواقع الثقافي لا يمكن له أن يتقبل كلمات حاسمة في مجال الابداع .
إنها آراء الناقد - يدفعها لكي توقد جذوة المعرفة الخالدة التي لا تنطفئ مهما انكفأ
عليها المنكفئون، وهام حولها قصيرو النظر . . هذا ما تؤكده لنا أعماق التجارب
النقدية منذ ارسطو وحتى رولان بارت .

مصادر وهوامش :

- (١) جون ديوى، الفن خبرة ص ٢٢٦ .
- (٢) نشأ المسرح الفيدرالي في امريكا سنة ١٩٣٦، ويتكون من عدة فرق تشمل انحاء البلاد وتقدم

عروضا مجانية أو بأسعار متدنية يتعاطف معها الجمهور لدرجة أن عدد روادها يبلغ نصف مليون في الاسبوع الواحد، الأمر الذي أثار عليه غضب الشركات السينمائية فاتهم بمزاولة النشاط اليساري . . انظر كتاب الدراما في القرن العشرين بامبرجاسكون، ص ٣٨.

(٣) الكلاسيكية، د. عبدالحكيم حسان، دار المعارف، مصر، ١٩٧٩، ص ٢٧.

(٤) انظر حديث جيروم ستولينتز في كتاب النقد الفني عن هذه الوظائف النقدية الثلاث (التقدير، الحكم، التفسير) ترجمة فؤاد زكريا مطبعة جامعة عين شمس، ١٩٧٤.

(٥) المصدر السابق ص ٧٤٨.

(٦) جميع التجارب المسرحية العربية التي حاولت توظيف جمهور صالة العرض لا تنجح في خلق مشاهد مسرحية تلقائية ينتظم فيها الجمهور مع العرض في وحدة فنية متصلة . . ان الممثلين يقذف بهم عادة في الصالة ليلعبوا ادوارا مقررمة لهم سلفا.

(٧) النقد الفني ص ٧٤٨.

(٨) جون ديوي، الفن خبرة، ص ٥٤٤.

(٩) انظر النشرة التفصيلية التي تصدرها لجنة البحرين الوطنية للتربية والعلوم والثقافة، وزارة التربية، البحرين ص ٢٧.

(١٠) انظر، روبرا سكاربيت، سوسولوجيا الأدب، ترجمة آمال انطوان، منشورات عويدات، بيروت ١٩٧٨. ص ١٥٠.

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

(١١) المصدر السابق، ص ١٥٦.

(١٢) جان دوڤيني، سوسولوجية المسرح، ترجمة حافظ الجمالي، وزارة الثقافة، دمشق ١٩٧٦، ج٢ ص ٣١٤.

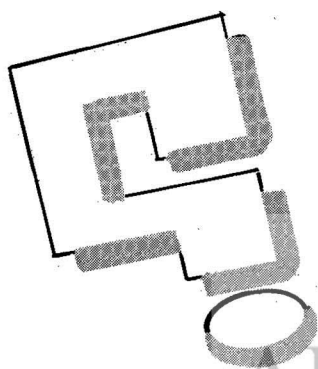
(١٣) من امثلة ذلك العروض المسرحية العراقية التي قدمت في مهرجان بغداد لمسرح العربي الاخير فهي عروض متميزة على مستوى الانتاج، ولكنها تلوك تيمة درامية واحدة (الانتظار) أو مادة مطردة (التراث) كما هو مثلا في مسرحيات : ترنيمة الكرسي الهزاز، مرحبا أيها الطمأنينة الحلم الضوئي، محاولة القبض على الصدفة، وكذا مسرحيات الف رحلة ورحلة، الناس والحجارة، فرجة مسرحية، منطق الطير.

(١٤) الكتب النقدية الثلاثة التي اقترحها لهذه الدراسة الاجرائية على الجمهور والنقد هي :-

- ١ - المسرح في الوطن العربي د. علي الراعي . ٢ - الحركة المسرحية في الكويت، د. محمد حسن عبدالله . ٣ - المسرح والتغير الاجتماعي في الخليج العربي، د. ابراهيم عبدالله غلوم .
(١٥) كتب الدكتور محمد حسن عبدالله حول المسرح في الكويت ما يلي :- الحركة المسرحية في الكويت، المسرح الكويتي بين الخشية، والرجاء، صقر الرشود مبدع الرؤية الثانية، فضلا عن المقالات العديدة في الصحف والمجلات الكويتية .
(١٦) انظر : كلمة النقد من الحرية إلى العزلة، د. ابراهيم عبدالله غلوم، مجلة البيان الكويتية، مايو ١٩٨٧م.



هل يوجد ناقد مسرّح مؤثر



ARCHIVE

د. غسان المالح <http://ArchiveBeta.Sakhril.com>

خير ما في بحث عنوانه هل من ناقد مؤثر أنه يعفي - أو يمكن ببعض الموارد والمرادغة من معده أن يعفي - من الخوض في اشكاليات النقد المركزية الشائكة. أي أنه يسمح للباحث أن يلقي على غيره مهام التمييز بين النقد الصحفي والمتخصص وبين لغة الابداع ولغة النقد وأن يتهرب من الدخول في مناقشة حول فنية النقد أو علميته، حول تبعيته أو اصالته. بل قد يتملص الباحث، مدعيا حدودا نهائية لموضوعه، من التطرق إلى وظيفة النقد والآراء المتعددة فيها.

يمكن للباحث أن يتسرع ويحجب على السؤال بجواب يبدو وللوهلة الأولى شافيا وافيا هو نعم. الناقد مؤثر. ومؤثر ضمن دائرة طويلة عريضة ان توفرت فيه وله ظروف معينة. فيه ظروف المعرفة وسعة الاطلاع والذكاء والصقل والدقة والحصافة وعمق الثقافة، عامها وفنيها، وغنى الحس والاحساس اضافة إلى الصدق والموضوعية والبعد من السطحية والقدرة على تغيير المنظور وعلى تحديد السياق وتوجيه المساق. وله إن توفرت في المناخ الثقافة والحرية والذوق السليم واحترام التجانس كما الاختلاف وغزارة الانتاج وعمق الخبرة والاحساس بالجمال والانسجام اللغوي والثقافي والذوقي ومستويات مقاربة في التعامل مع الفن ونظرة معقولة للفن والفنان. وغير ذلك كثير.

وعلى فرض توفر هذه الشروط في الناقد وله، فإن دوره سيكون اساسيا كدليل في العملية الفنية، مسؤول فيها وعنهما، دليل للمسرحي كما هو دليل للجمهور. ويمكنه أن يلعب هذا الدور من منبر الصحافة أو من منبر الدوريات المتخصصة وسيكون في الأولى موصلا سريعا للمعلومات والانطباعات المستعجلة وفي الثانية متأنيا متجاوزا حدود العرض الآتي إلى ابعاد مسرحية وآفاق فنية رابطا موضوعه بسياق العملية الفكرية الشمولية مشركا الجمهور في عملية الابداع الفني على المدى الطويل كما على المدى القصير. فيعد بذلك الجمهور ويدربه. اذ يقدم له طرائق في التفكير والتمحيص والتدقيق تدله على اجزاء العمل الفني وعلى استقرارها من ثنايا العمل، وبكلمة أخرى يرشد المشاهد إلى الرؤية النقدية وإلى التعامل النقدي مع العروض.

هذا الناقد/ الدليل يستمد تأثيره من مشاركته في عملية الابداع وفي ارسائه للقواعد العلمية لدراسة المسرح وفي خلقه للمتفرج الناقد وفي تأسيسه لسياسة فنية منفتحة وأصيلة.

يقوم الناقد بالمشاركة في عملية الابداع بوقوفه إلى جانب تحرك أو توجه ما فيعمل معه منيرا له الطريق خالقا المناخ متابعا التفاصيل مناقشا اياها. أفضل مثال

على هذا هو الدور الذي لعبته مجلة المسرح الشعبي في فرنسا إلى جانب جان فيلار والمسرح الوطني الشعبي وكذلك في التعريف ببريخت. ولقد قام بهاتين المهمتين ناقدان هamaan كانا العين الناقدة البصيرة والفعالة في تطوير مفهوم العرض المسرحي من اداة للتسلية والمتعة فحسب إلى حقل انتاج دلالي وثقفي وشعبي. هذان الناقدان هما «رولان بارت وبرناردورت» وسأتناول الثاني منها الآن إذ أن بارت لعب دورا آخر بالاضافة إلى مواكبة الفعاليات المسرحية هو استنباط القواعد وترسيخها وسأفصل في هذا الدور فيما بعد. في كتابه قراءة بريخت^(١) نهض دورت بأكثر البحوث دقة وشمولية في الدراسات البريختية وكذلك في نقد العروض الحديثة المعاصرة لكلاسيكيات شكسبير وكورنيه وراسين كما أنه عالج بكثير من التعمق مسرح الخمسينات من بيكيت إلى جينيه مرورا ببيونسكو وآداموف فتابع أعمالهم ومهد وأسس لهم. كذلك فانه قام بدراسة عروض مسرح الشمس المبكرة من زاوية تطور العلاقة بين النص والعرض من جهة وبين الخشبة والجمهور من جهة أخرى وقدم بذلك تصورا لأسس جمالية مسرحية جديدة احدثت تغييرا جذريا في هذه العلاقة. وهذا الدور الذي لعبته مجلة المسرح الشعبي في فرنسا في دعم ونشر ما هو حديث في المسرح الأوروبي كان استمرارا للدور الذي سبق أن لعبته مجلة N.R.F. إلى جانب كوبو Copeau في تعميق تجربته وتطويرها ودفعها إلى الأمام.

وكان يتيسر وزملاؤه في ايرلندا قد لعبوا دورا مماثلا في ايرلندا بداية القرن حيث كان الايرلنديون يخوضون نضالا واسعا ضد الاحتلال الانكليزي وقد كانت الثقافة بعامة والمسرح بخاصة من أمضى الاسلحة في هذا النضال لذلك وقف النقاد يشجعون الكتاب على الالتفات إلى المسرح واغنائهم ويدافعون عنهم حين تشتد وطأة الغيورين عليهم. وكان الناقد يومئذ يشارك في التوضيح والتوجيه والتشجيع فيناقش المواضيع والأساليب واللغة ويوجه بواسطة كراسات ارشادية احيانا ليحدد المسار أو يصححه. وفي إحدى هذه الكراسات التي تحمل عنوان «نصائح للكاتب المسرحي^(٢)» «نقرأ: لكي تصبح مسرحية ما صالحة للتقديم على أي مسرح يجب أن تحتوي على نقد للحياة مبني على التجربة أو الملاحظة الشخصية للكاتب. أولرؤيا

للحياة وتفضل الحياة الايرلندية . على الكاتب المسرحي أن يطرد من ذهنه اية فكرة تقول بوجود عناصر معينة ضرورية لاعطاء المتعة الدرامية . . . وعلى الكتاب الشباب أن يتذكروا أن عليهم أن يستقوا جميع مؤثراتهم من التعبير المنطقي لموضوعهم وليس عن طريق اضافة حوادث خارجية . . . وأن العمل الفني ، وإن كان له تأثير الطبيعة ، فهو عمل فني لأنه ليس الطبيعة حسب تعبير غوته . وعليهم أن يذكروا أيضا أنه لا بد للعمل الفني من وحدة تختلف عن غنى الطبيعة العرضي (٣) .

والأمثلة على الدور الرئيسي المشارك الفعال الداعم المؤيد المرشد للنقاد كثيرة . خذ كنيث تاينان الصحفي المختص الذي كانت مقالاته ومراجعاته في الأوبزيرفر اللندنية جزءا أساسيا من المشهد المسرحي البريطاني في الخمسينات والستينات والذي كان مشاركا في نهضة مسرحية كاملة سواء في مسرح الرويال كورت (٤) أو في الايست اند حيث مسرح جون ليتلوودز (٥) وكم سيكون صعبا على دارس المسرح البريطاني المعاصر أن يتصور مسيرته دون تاينان الذي تبنى واثر ودافع عن أوزبورن وسوينكا ومسكير وبنيتير ودايتنغ وديلاي أو يتغاضى عن تأثير جون رسل تيلر وكتابه الغضب وما بعده (٦) الذي كان له بالغ الاثر في خلق المناخ المناسب ليس فقط لقبول أوزبورن وجيله بل في جعل المسرح الجديد ممكنا والمغامرة المسرحية الجديدة حقيقة . ولا يقل دور مارتن اسلن (٧) عن دور دورث أو تاينان أو تيلر في تبني الجديد ونشره والدفاع عنه فقد وقف اسلن إلى جانب الحركة المسرحية الطليعية الأوروبية وحقق لمسرح العبث مصداقية ومعقولة كان يمكن أن لا يناهها لولا أن توفر له ناقد كاسلين فسر وعرض وتبع الأصول وأكد على عناصر المسرحية في أعمال جيل كامل من كيبار مسرحي القرن العشرين الذين يدينون له من بكييت إلى بنتر ومن آرابال إلى اوديبرتي دون استثناء بالكثير كما يدين له كل عالم مسرحي وكل مسرحي في العالم بما في ذلك الكثيرون منا هنا .

خذ تأثير كتابات كريغ (٨) على كوبو (٩) الذي بدأ هو نفسه ناقدا وخذ أيضا تأثير كرانفيل باركر (١٠) على جورج برناردشو وتأثير مقدماته عن شكسبير (١١) في مجلداتها الأربعة على جيل كامل من العروض الشكسبيرية التي ابرزت الحكاية والشخصية في

حين تميز تأثير كريغ بالتركيز على دور المخرج .

خذ اريك بنتلي^(١٢) أيضا ودوره في التعريف بريخت في مجتمع لم يكن يعرف عنه شيئا . ولعله من المفيد أن ينهض أحد بمزيد من الدراسات عن تأثير بنتلي على بريخت في مراحل تنقله وتشرده قبل أن يستقر في برلين . فمعظم الدراسات تتحدث عن تأثير بريخت على الآخرين وهذا طبيعي فهو قد غير منحى المسرح في جيل كامل وأصبح أبعد المسرحيين تأثيرا وأثرا على مسرح القرن العشرين .

وبريخت هنا واحد من مسرحيين كثيرين جمعوا النقد والتنظير إلى الممارسة . والواقع أنه إذا كانت ظاهرة الأديب الناقد محدودة في مجال الشعر (البوت وكولريديج وبوب وسيدني) وفي مجال الروايات (جيمس وفوستر وبراد برى) فهي واسعة جدا في مجال المسرح وهي ظاهرة يحسن التوقف عندها خاصة وأنها قديمة تعود بقدر إلى أيام الاغريق والرومان مارسها شكسبير في هاملت على وجه الخصوص وكتب وفصل فيها لوبه دي فيغا^(١٣) واسهب فيها درايدن وليسنغ وكان تأثير كل من هؤلاء على مسرح عصره واسعا وعميقا . خذ تأثير لوبه دي فيغا على مسرحه هو وعلى مسرح عصره وعلى المسرح الفرنسي .

خذ سارتر ودوره ليس بالتعريف بجنيه فحسب بل في التأسيس في كتابه عن جنيه لرؤيا نقدية واسعة التأثير والأهمية .

كذلك أمانا ارتو وغروتوفسكي وهما مسرحيان أسسا لجيل مسرحي كامل وحددا مساره .

وإذا كان لدينا في العالم العربي ما يشبه المسرحي / الناقد فهو في تلك البيانات التي صدرت عن المسرح الاحتفالي والحكواتي والدعوة إلى السامر وبيان فوانيس فكلها نقدية تأسيسية تصدر عن مسرحيين ممارسين وقد كان لكل منها تأثير أولا ضمن حلقتها الخاصة أو فرقته وأحيانا أبعد منها . أما أن الناقد المصاحب لحركة مسرحية أو المؤسس لها أو الناقد المرسخ لتقاليد جديدة فلا وجود له الا في طفرات تصاحب مجلة أو مؤسسة لفترة محدودة يزول بعدها الأثر والتأثير (وهذه كما نعرف صفة من صفات

حياتنا الثقافية إذ لا تراكم في الأثر والتأثير وإذ عود على بدء باستمرار).

وبالإضافة إلى مشاركة النقد في العملية الابداعية فإن النقد يقوم أيضا بمهمة مركزية ثانية هي ارساء القواعد العلمية لدراسة المسرح فهو يقعد أي يستنبط القواعد ويضع الأسس للممارسة اللاحقة والنقد اللاحق. هذا كان دور أرسطو الذي يدين له النقد المسرحي عبر أكثر من ألفي عام. ولندرك مدى تأثيره، ما علينا إلا أن نتصور نقدا مسرحيا بدونه فقد أصبح ركيزة لنا نبني عليها أو نشور عليها ولكنها نقطة بدء أساسية.

أرسطو وثق وصنّف وقعد وكذلك رولان بارت^(١٤) فقد توصل إلى إيجاد قواعد في النقد البريختي معتمدا على علم الاجتماع في دراسة عملية التلقي، وعلى الايديولوجيا في دراسة مضمون المسرح البريختي، وعلى السيميولوجيا في تقصي اشكاله، وعلى علم الأخلاق في تقويم مواقفه والحلول المطروحة فيه.

تصدى بارت للنقد الأدبي التقليدي للمسرح الذي يهمل ما يجب أن يكون مادة دراسته الرئيسية وهو النص وذلك لصالح تداعيات وآراء شخصية فاعتمد النقد النابع من النص ذاته بوضعه مجموعة علامات لغوية وألح على دراسته بشكل علمي مستندا إلى أصول وقواعد وقوانين علم اللسانيات. إلا أنه لم يقتصر بممارسته النقدية على شكلية النص ولم يعزله عن العالم الذي يحيط به (كما فعل ويفعل بعض السيميائيين) إذ أنه تجاوز حدود الجملة والمعنى إلى ظلالهما على عكس المقاربة اللسانية التي تلح على اعتماد المعنى القاموسي الحرفي فانتقل بذلك إلى آفاق دلالية وجد أنه لا بد للنص من اكتسابها والاكتثال بها في وجوده الجغرافي والتاريخي والثقافي. ومن هنا نبعث الفكرة الأساسية التي أطلقها بارت لتسيطر على الدراسات النقدية الحديثة في السنوات الحديثة في السنوات الأربعين الأخيرة وهي عدم نهائية النص أو محدوديته وإمكانية القراءة المتعددة أو كما سماها اللامتناهية.

ولقد أولى بارت المسرح جزءا أساسيا من اهتمامه النقدي فأسس بذلك لجيل كامل من النقاد المسرحيين اعتمدوا القواعد والقوانين وأدوات العمل التي وضعها

بارت لاثراء المكتبة المسرحية بفيض من الدراسات ليس عن سيميولوجيا النص والعرض بل عن سيميولوجيا الجمهور والمسرح ككل .

الوجه الآخر لمشاركة النقد في عملية الابداع وفي وضع القواعد واستنباطها هي ايجاد وخلق وتربية المتفرج الناقد والسبيل إلى هذا طويل طويل وبخاصة في البلاد التي تنفشي فيها الأمية الفنية بعامة والمسرحية بخاصة . ففي هذه المجتمعات يقع على الناقد من الأعباء ما لا يقع على كاهل سواه في المجتمعات المتقدمة فنيا ويتطلب اعداده جهدا وتوجها مختلفين كما أن الجمهور في هذه المجتمعات سيختلف عنه في المجتمعات الأخرى النامية فنيا . لذلك لابد من بعض التفصيل في من يشكل الجمهور ومن هو هذا الناقد كيف يعد وما هي مسؤولياته .

* * * *

كان الجمهور في البداية جزءا من المعروض وخاصة في المسرح التطوافي سواء في عروض آلام المسيح أو في عروض التعزية إلا أنه تدريجيا مع بروز الممثل وابتعاده عن المتفرج برز هذا وتحققت المسافة التي تسمح بالنقد وتفرضه . ومعها بدأ الجمهور يتكون كجمهور بل كجماهير . وبدأت تلك العلاقة بين الجمهور والمسرح . وبدأ المسرح يخلق جمهوره الخاص والجمهور مسرحه الخاص لكل مسرح جمهور ولكل جمهور مسرح . اللهم إلا في تلك العصور التي يبلغ فيها المسرح اوجهه ، في اوجه تألق المسرح اليوناني وفي العصر الاليزابيثي في انكلترا وفي العصر الذهبي لاسبانيا مثلا . فقد كان الإغريق بجميع فئاتهم يذهبون إلى المسرح وكذلك كان النبيل والاسكافي يحضران عروض شكسبير في نفس الوقت وكذلك في اسبانيا كانت جميع الطبقات تحضر عروض كالدرون ولوبه دى فيغا . إلا أننا ومع القرن السابع عشر نجد بداية التخصص . فكوميديات السلوك للطبقات العليا ، وكذلك التراجيديات البطولية ، ومن بعد دراما العواطف للبرجوازية ، والماسك للاستقرابية ، ومن بعد الملودراما للطبقات الشعبية وبدايات الباليه والأوبرا للطبقات العليا ، ومن بعد المهازل للشعب والمسرحيات المثقنة الصنع لمن هم في منزلة ارفع ثقافة ودخلا . ومؤخرا ما يسمى اليوم

في بلادنا بالمرح الجاد لفئة المثقفين - بعد أن ابتعدت الطبقات العليا عن المسرح - وما يسمى بالمرح التجاري للطبقات الدنيا . قد يصعب تحديد أي من الطرفين حدود الآخر إلا أن الواقع هو أن المسرح اليوم يحدد جمهوره وأن الجمهور يختار ويحدد مسرحه وأن القاعدة العريضة للمسرح الواحد هي ظاهرة تاريخية فحسب .

لابد لنا من التأكيد على هذه العلاقة القائمة بين المسرح والجمهور وكذلك على العوامل الفاعلة فيها وليس هذا هو المكان للتفصيل فيها ولكن يجدر بنا أن نحاول تحديد جمهورنا الحالي إن كان ثمة جمهور وأن نتقصى ولادة المتفرج في المسرح العربي . كان جمهور خيال الظل شعبيا ولا نعتقد أن مارون النقاش سرق من خيال الظل أي مشاهد لأنه كان بالأصل يتوجه إلى البرجوازية المحلية التي اثار اهتمامها بهذا الشكل الفني الجديد المبني على ما رآه النقاش ومن بعده صنّوع وأبيض في بلاد الافرنج . وما اظن أن جمهور القباني كان يتجاوز حدود طبقته هو وما كان لسواها أن تدخل بيته أو خانات زملائه . كان جمهور المسرح العربي في بداياته في معظمه مثقفا متنورا ينتمي إلى الطبقة الميسورة . (يجدر بمعاهدنا ومؤسسات البحث في العالم العربي أن تولي دراسة جمهور المسرح تاريخيا وواقعا اهتماما أكبر) . وفي مصر لم يكن نادرا أن يشرف الخديوي عرضا بحضوره وما كان الفلاح المصري كمتفرج في ذهن صنّوع قط . وكذلك الامر بالنسبة ليوسف وهبي وجورج ابيض . إلا أن المسرح مع توجهه نحو الموسيقى والغناء والأوبريتا وسّع من دائرة مشاهديه واستطاع أن يغزو الريف احيانا . ومعظم ما قام من نواد وفرق مسرحية في سوريا بين الحربين كان يتوجه إلى البوروجوازية الصغيرة . ومع الموسيقى والغناء استطاع المسرح السوري أن يوسع من دائرته ليستقبل عمالا وجنودا وريفين في التجربة المعروفة باسم سينما النصر في دمشق - سلف ما يسمى اليوم بالمرح التجاري . أما ما يسمى بالنهضة المسرحية العربية الحديثة في مصر وسوريا ولبنان والعراق والمغرب وتونس فبداياتها في اوائل الستينات وجمهورها في معظمه مثقف واع متنور ومحدود .

جمهور المسرح العربي هو أولاً رجال المسرح والعاملين فيه من ممثلين ومخرجين وكتاب ونقاد وفنيين وثانياً مدرسو المسرح وطلبته سواء في الأكاديميات المتخصصة أو الأقسام العلمية في الجامعات التي تدرس مقررات في الأدب المسرحي وثالثاً الجمهور العريض .

والواقع أن تأثير الناقد على الفئتين الأوليين من الجمهور العربي أي على الفئة المثقفة واسع يلتقي مع التأثير الذي تحدثت عنه آنفاً تحت عنواني المشاركة في العملية الابداعية وترسيخ القواعد العلمية للمسرح . مع هذا الجمهور يستطيع الناقد أن يناقش أموراً حيوية بالنسبة للمسرح العربي فيطرح اشكاليات الشكل والمضمون في المسرح ولغة المسرح والاقتباس للمسرح والترجمة للمسرح كما يناقش المؤثرات الأجنبية ودور العاملين في اعداد العرض المسرحي والعلاقة بالتراث وتحديد مفهوم التراث وغيرها من المواضيع التي يفرض المسرح العربي على ناقدته أن يتصدى لها فتصبح من مسؤولياته ومهامه (وهي ليست بالضرورة نفس المسؤوليات والمهام التي يتوجب على الناقد الأمريكي أو الفرنسي أو الألماني أن يحملها أو ليست كذلك بنفس النسبة من الأهمية أو الدرجة من الالحاح).

ولابد لنا من التفصيل في هذه المسؤوليات وأولها مسألة لغة المسرح ولعلها الأساس في القضية المسرحية العربية فعلى الناقد أن يتناول بدقة وبعملية وفنية : لغة المسرح من حيث وظيفتها وتوظيفها وعلاقتها بالجمهور فلعلها مسؤولة عن هربه ونفوره . ولعلها مسؤولة عن فشل أكثر من كاتب وأكثر من مترجم وأكثر من عرض . فصحي كانت أو عامية أو تلك البدعة التي يسمونها بالثالثة الوسطى التي لا لون لها ولا رائحة . تلك اللغة التي جردت من فصاحة الفصحى ومن شاعرية العامية وحيويتها فأضحت لا طعم لها ولا لون فكانت تزويراً للغة ، لأية لغة . والتي على أيدي شبكات التلفزيون العربي وبعض المسرح سننشر البلادة اللغوية والصيغ الجاهزة الباهتة في انحاء الأمة ، متجهة باللغة نحو مزيد من التصحر .

ومن مسؤوليات الناقد العربي أن يحاول أن يفلح حيث اخفق ولو نسبياً كثيرون

قبله في الشعر والرواية والفنون كما في المسرح : في التأكيد على أن المسرح ليس بموضوعه أو مادته بل في كيفية تناول الموضوع وأن الحديث عن الفلاحين لا يجعل مسرحية ما أكثر تقدمية من أخرى تتناول الاقطاع . الأصل هولا فيما تختار من موضوع بل في كيف تتناوله والواقعية مثلا ليست في مادة الفن أو الأدب بل في كيفية التعامل مع هذه المادة . بديهيات أولية ومع ذلك ما زال الناقد العربي مضطرا إلى طرحها مرارا وتكرارا .

وعلى الناقد المسرحي العربي أن يناقش هدف الاقتباس والاعداد وجدواه مسترشدا بما جرى أيام النهضة المسرحية العربية الأولى حين حقق الاقتباس غايته بأن وضع جزءا من تراث الانسانية المسرحي في متناول المتفرج العربي بلغة هذا المتفرج دون خلق هوة بينه وبين المسرح ، تلك الهوة القائمة اليوم بسبب - ولو جزئيا - فالأسباب متعددة - من الاقتباس والاعداد . فقد كان هدف الاقتباس في بداية القرن التقريب أما الاقتباس والاعداد اليوم فيقوم على عائقين الأول هو الأصل الغريب والثاني المعد المقتبس . أن تغيير نهاية مسرحية أو فتح عيني اعمى في مسرحية يكتسب معناه من معرفة الجمهور بالمسرحية الأصل وهذا قد يكون مفيدا لدى جمهور سبق أن رأى أوديب عشر مرات أو خمس . وما زلت أنا شخصا أأمل أن أرى أوديب الأصلية أو غودو دون عبث معد أو انتيجون دون تحويل معصرن .

وعلى الناقد العربي أن ينظر إلى ما يترجم من مسرحيات فيرحب بها فهي مصدر ثراء للمسرح العربي تؤكد على انفتاحه وانسانيته ولكن عليه ايضا أن ينظر ما استطاع إلى ذلك سبيلا ، إلى كيف ترجمت هذه المسرحيات وعن مدى اسهامها في تطوير اللغة المسرحية العربية . ويسجل الحاضر كما سيسجل المستقبل أن الكويت قد نهضت بالعبء الأكبر في مجال الترجمة فسليلة من المسرح العالمي علامة مضيئة في واقع المسرح العربي^(١٣) الحديث فلولاها لعشنا في عزلة بربرية عن مسار المسرح ماضيه وحاضره ولما كانت لنا هذه النافذة العريضة عى ثقافة الأمم على اختلافها

وتعددها. ولعل واحدنا يعجز عن الإشارة إلى مشروع ثقافي آخر كان له ما لهذه السلسلة من اثر على الحياة الثقافية المسرحية الفنية العربية المعاصرة. ولقد حرصت هذه السلسلة بفضل حصافة المشرفين عليها وحسن تقديرهم على أن لا تقع، ما استطاعت، في مطب الترجمة الأدبية الصرفة أو الحرفية الصرفة محتفظة، ما استطاعت، بالصوت الانساني في لغة المسرح وهو عماد المسرح وأساسه. إلا أن واقع الترجمة المسرحية في العالم العربي ليس دائما كما ذكرت بل إنه كواقع الترجمة في الميادين الأخرى كثيرا ما ينحدر ليقف دون المستوى المطلوب من الأمانة للأصل لغة ونبرة وجوا وإيقاعا مما يسهم في مزيد من التصحر اللغوي ويلتقي مع اللغة الثالثة في تجريد اللغة بعمامة والمسرحية منها بخاصة من حيويتها ودفء تدفقها وشاعريتها وصدقها. ولقد اسهمت الترجمات السيئة للنصوص المسرحية في تعميق الهوة بين المسرح وجمهوره خاصة وأن بعض المخرجين يعتمدون النصوص المترجمة كما هي ويتبنون دون سؤال أو تساؤل حتى الأخطاء الواضحة أو الجمل التي اصبحت على يد المترجم بلا معنى.

من هنا تنبع الحاجة إلى ما سأسميه فريق العمل الاخراجي الذي لابد للناقد العربي من الدعوة إليه ومتابعة عمله بديلا للمخرج الواحد والوحيد.

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

لقد انقضى عصر الكبار الموسوعيين في العلم كما في الأدب والمسرح ولقد عرف مسرحنا العربي وما زال مخرجين كبارا ينهضون بكل ما يتطلبه العرض من جهد يكتبون النص أو يعدوه يختارون الممثلين ويدربونهم ويمثلون معهم ويقترحون، وأحيانا يضعون، التصاميم للديكور والملابس والاضاءة إلى غير ذلك من المستلزمات. ولقد كان معظم هؤلاء، وما زال عدد منهم بيننا والحمد لله، على قدر هذه المهام.

إلا أن واقعا جديدا يفرض مستلزمات جديدة، لنعترف أن هنالك جيلا جديدا من المخرجين في العالم العربي لديه الكثير من العلم والموهبة، تعلم في اكااديميات معتبرة، واكتسبت مهارات متميزة تؤهله للاخراج. إلا أن خبرته وسنه

وطبيعة تكوينه لا تسمح له بتقويم النصوص وأحيانا ادراك جميع ابعادها. إن هذا المخرج بحاجة لمن يكثف له اغوار هذا النص النفسية وذاك النص الاجتماعية وهو بحاجة أيضا لمن يساعده على قراءة النص لغويا ولغة، وبحاجة لمن يقف إلى جانبه في تقويم لسان ممثليه ومنعهم من اللحن في حالة الفصحى ومن الخطأ في جميع الأحوال. هو بحاجة لمن يزوده بتاريخ عرض للعمل الذي اختاره وتحليل دلالي له. هو بحاجة لمن يفجر له امكانيات النص السنوغرافية ويدله إلى ابعاده المحتملة لدى المتلقي. وهو بحاجة لمن يتقن اللغة الأصل في حال النصوص المترجمة فيمنعه من تكرار خطأ المترجم لغويا كان أو دلاليا.

وأرجو أن لا يعتبر ما أقول انقاصا من قدر المخرج فكثيرون قادرون على قراءة النص المسرحي قراءة علمية متأنية سليمة. وكثيرون منهم يتقنون اللغة الأصل، والعديد منهم على دراية بالعروض السابقة كما قدمت في أكثر من بلد. والعديد منهم أيضا يتقنون العربية اتقان اساتذتها ومعظمهم تلقى تدريباً في علم النفس وعلم الاجتماع وغيرهما من العلوم، ومعظمهم طويل الباع في الصوت والالقاء لا يبرزه احد في ذلك. ومع ذلك فهناك المخرج الحاذق الذي اتقن فنون الصنعة وتمرس في مهاراتها. إلا أنه قد يكون هذا فحسب فلم نحمله ما لا يطيق وما لا يقدر؟ لنعترف بأن حمل المخرج العربي اليوم هو أكثر من طاقته وأن مصلحة المسرح والعرض المسرحي أن يكون إلى جانبه فريق عمل فيه المشاور الأدبي واللغوي والاجتماعي والدراماتورجي، وعلى الناقد تقع مهمة الاحاح على ضرورة جمع هؤلاء وكثيرين غيرهم وتبيان مهامهم وتحديداتها واستباق اسهاماتهم بموقعها وتحديداتها.

ولا يكفي أن يقوم مخرج باستشارة لغوي أو أديب فلا بد من المشاركة التي تحمل معها المسؤولية، مسؤولية العمل بكل ابعاده ومنذ البداية. وعلى الناقد أن يكون الرقيب المتابع المتبع لنهوض كل ما أوكل إليه والتزم به.

ويبرز دور الناقد أكثر ما يبرز في تقويمه وتقييمه لتوظيف المسرح للتراث

وللمأثورات الشعبية. وليس المقام مقام الخوض في هذا الجانب الهام من حياتنا المسرحية فقد سبق للكويت المضيافة أن افردت له ندوة كاملة شارك فيها من لا يستطيع كاتب هذا المقال أن يضيف إلى علمهم وخبرتهم شيئا. ولقد كان التراث موضع سوء استعمال وبخاصة في التلفزيون العربي مما نقل السمعة السيئة إلى المسرح، والواقع أن هذا كان أكثر صدقا من ذاك وأكثر فنية وعلمية منه في تعامله مع التراث فعلى الأقل نظر إليه على أنه احياء واستعادة لأشكال فرجة تراثية بينما تعامل التلفزيون معه على مستوى لبس العباءة والعمامة فقط.

على الناقد بخاصة وفي دول العالم الثالث بحكم دوره مرشدا ودليلا بل ومعلما مفسرا ورقيبا على الثقافة - وبحكم تكوينه الثقافي المفترض - ان يدافع عن الثقافة ككل وعن التراث الوطني فيها قبل كل شيء. فعلى الناقد بعد أن يدرك أن الثقافة بمعناها الواسع هي «جماع السمات الروحية والمادية والفكرية والعاطفية التي تميز مجتمعا بعينه أو فئة اجتماعية بعينها... وأن الثقافة هي ما يمنح الانسان قدرته على التفكير في ذاته وهي التي تجعل منه كائنا يتميز بالانسانية المتمثلة في العقلانية والقدرة على النقد والالتزام الاخلاقي... وهي وسيلة الانسان للتعبير عن نفسه والتعرف على ذاته»^(١٥) ان يؤكد على أن لكل ثقافة - وبخاصة ثقافة المجتمع الذي يعمل فيه - قيمتها الفريدة التي لا بدليل عنها: ذلك لأن تراث كل شعب واشكال التعبير الخاصة به هي امضى وسائله للافصاح عن وجوده في هذا العالم، على الناقد بعامه والمسرحي العربي بخاصة يقع دور الكشف عن اشكال التعبير الخاصة بمجتمعه والتشجيع على استكشافها واستعادتها كوسيلة للتعبير عن الذات الثقافية... والهدف لن يكون الفرجة وحدها - مع التأكيد على مشروعيتها - بل تعميق وعي المجتمع بذاته الثقافية وهذا بدوره يحقق ربط ثقافة هذا المجتمع به. إذ التراث تعريفا هو مجموع أعمال مبدعي مجتمع ما عبر العصور المنبثقة من روح هذا المجتمع والمتضمنة القيم التي تضيفي على الحياة معناها.

والتراث يعني الاستمرارية ويعني الهوية والخصوصية والكرامة. واستلهم التراث مسرحيا لا يعني استخدام ملابسه أو لغته أو قصصه وشخصياته فهذا وحده لا يشكل استعادة للتراث أو توظيفاً له ما لم يتحقق ذلك ضمن سياق من الاستمرارية الثقافية التي تصل ما انقطع من الحاضر والماضي والتي ترى في الحاضر انعكاساً ثقافياً لما يشكل الذاتية المستقلة للشعب. إن الاستخدام المتحفي للأشكال المحلية الوطنية قد يخدم اغراضاً توثيقية تسجيلية أو سياحية إن لم يوظف ضمن إطار الاستمرارية الثقافية. بل قد يؤدي مثل هذا الاستخدام المتحفي إلى تعميق الهوة بين المسرح العربي وجمهوره لأن هذا الجمهور قد يجد في هذا «التراث» عقبة إضافية وحاجزاً. وسيؤكد الناقد العربي أن استخدام التاريخ لا يعني استخدام التراث فالتاريخ مادة وموضوع. والتراث تناول وتعامل وكيفية. وكما قلنا انفاً لا يحاسب الناقد المسرحي على ما اختار من موضوع بل على كيف تعامل معه. وجميل أن نرى أن بيانات المسرحيين العرب من المسرح الاحتفالي إلى الحكواتي إلى فوانيس مروورا بالسامر تؤكد جميعاً على هذه النقطة ومع ذلك يستمر النقاش، ونرى الأكاديميين بخاصة، كما لو كان مجرد استخدام التاريخ مادة تعامل مع التراث.

في كل ما سبق يتعامل الناقد مع دائرتي فئتي المسرحيين والأكاديميين وهما يشكّلان دائرة واحدة صغيرة ويكون للنقد والناقد بالغ الأثر ضمنها خاصة وأن النقد هنا ينطلق من أساس معقول من الثقافة الفنية والمسرحية ويكون الناقد مركزياً في الدائرة كما يكون الحوار ممكناً ضمنها. والتقارب في المستوى الثقافي والفكري بين المتحاورين يزيد في فرص التأثير والتأثير. إلا أن الصورة تصبح مختلفة حين نتقل إلى تأثير الناقد على الجمهور الأوسع. فهنا تبعد الهوة ثقافة وفكراً بين الجمهور والناقد ويصبح الحوار صعباً والتأثير أقل احتمالاً.

ونحن بانتقالنا إلى الجمهور الأوسع نتقل حكماً إلى النقد الأقل تخصصاً في الصحف ووسائل الإعلام الأخرى وإلى الجمهور الأقل ثقافة وإطلاعا. وتأثير الناقد هنا يصبح مشكوكاً فيه إلا على المستوى الاعلامي الصرف فهناك عمل جيد هنا أو ردىء هناك. فالجمهور المخاطب هنا جمهور قد اكتمل تكوينه وتشكل ذوقه

واتضحت ميوله وأفضلياته مما يجعل دور الناقد في غاية الصعوبة اذ عليه أن يبدأ من نقطة الصفر.

والبدء من نقطة الصفر مفيد للناقد والمتلقي على حد سواء شريطة أن يتم ذلك في السن المناسبة لا أن نحاول غرس الاهتمامات الثقافية أو السعي لمحو الأمية الفنية لدى الناس في سن متأخرة. سيكون الناقد مؤثرا لو استطاع أن يبين على مكتسبات ثقافية لدى المتلقي وهذه لا تتم إلا أن بدأنا باكرا مع اطفالنا في مدارسهم الابتدائية فالثانوية فالجامعات. والاهتمام بالمرحح إنما يبدأ في المدارس وينمو مع انتقال التلميذ من مرحلة إلى أخرى وغالبا ما يزدهر مع انتقاله إلى المعاهد العليا وإلى الجامعات حيث النشاط الثقافي والفني المتعدد. اما في غياب مثل هذه العناية بالفن والمسرح في المدارس فعمل الناقد يصبح كعمل مكافح الأمية لدى الكبار.

ويعرف من خبر النشاط المسرحي في المدارس والجامعات على الأخص اي تأثير يتركه هذا النشاط على الطلبة. تأثير يحملونه معهم بعد تخرجهم جاعلا منهم متفرجين واعين وأحيانا كتابا مسرحيين أو نقادا أو ممثلين أو منشطين مسرحيين فاعلين. والواقع أن تجربة بلدان عربية كثيرة تدل على أن المدارس والجامعات هي المنطلق الأمثل للتأسيس للمسرح ولتنمية الذوق الفني. إلا أننا نجد اليوم أن الجامعات قد تخلت عن هذا المهمة مع تحليها عن دورها الثقافي لصالح دورها التعليمي التلقيني وهكذا مضت إلى غير ما رجعة فيما تبدو تلك الأيام التي كانت فيها المدارس والجامعات جزرا طليعية للثقافة والفنون ورائدة لها. وبذلك انتكست قضية المسرح فلا اعداد للمتفرج قبل الشباب والكهولة وعلى الناقد الآن أن يحاول كسب المتفرج الواعي بعد أن يكون هذا قد اكتسب عادات سيئة فيما يرى وكيف يرى. ولمحو الأمية المسرحية اساليب وبرامج عمل خاصة بها تختلف عن الحوار بين ناقد ومسرحيين أو بين اكاديميين. فالناقد يصبح الآن أقرب إلى المعلم الموجه المثقف والناصح ونقده هنا يصبح تقريريا أكثر من مناقشة حتى في الموائد المستديرة في التلفزيون أو في المقابلات الصحفية ولعل في اعتماد الناقد المناقشة الموضحة وسيلة أفضل، واعني بها أن نعرض

مشاهد ونقدها ونستعيدها مرارا على التلفزيون لمناقشتها من جميع الجوانب المؤلفة للعرض، فيفيد مشاهد التلفزيون هنا مما يسمع من تعليق وملاحظات حول مشهد معين، لغته، اغراضه، شخصياته، زمانه ومكانه وكيفية توظيفها جميعا في خدمته. ان مثل هذه البرامج وحدها يمكن أن تكون مؤثرة نقديا لأنها لا تتحدث بعموميات عن غائب بل تدخل في تفاصيل الموجود المعروض. مثل هذا النقد وحده يمكن أن يكون مفيدا للجمهور غير المتخصص أو توظف من أجل كسب مزيد من الناس للمسرح.

ولابد لنا هنا من أن نلاحظ شيئا سنفصل في بعض جوانبه فيما بعد هو أن جمهور الناقد الذي نتحدث عنه يبقى على فئاته صغيرا وهامشيا يتناسب مع الدور الهامشي للمسرح في ثقافتنا والدور الهامشي للثقافة في حياتنا هذه بعض المهام التي يتوجب على الناقد المسرحي العربي أن ينهض بها بالاضافة إلى ما ينهض به الناقد عامة من مهام التعريف والتقويم والتوجيه. ومهامه المتعددة ومسؤولياته الواسعة تفرض أو تفترض أن يكون معدا لهذا المهام مؤهلا للقيام بها. ولقد كان مثل هذا الكلام عن اعداد للناقد أو تأهيل له يعد هرطقة تستحق الرفض والازدراء. وما زالت اوساط اكااديمية وفنية كثيرة تستغرب أن ينظر إلى النقد على أنه اختصاص مستقل يُعلم لممارسة مهنة محددة. ولم تعرف بلدان الغرب حتى اليوم معاهد للنقد أو اقساما جامعية له ولا يوجد في بريطانيا مثل هذا الاختصاص ولا في فرنسا كذلك فانني لا أعرف جامعة امريكية تعد الطلبة ليزاولوا مهنة النقد. اما في البلدان الاشتراكية فهناك معاهد للنقد، الادبي منه والمسرحي، تعد الناقد وتدرجه وتمنحه الشهادة التي تؤهله لممارسة المهنة، وقد حذت معاهد الفنون المسرحية في وطننا العربي حذو البلدان الاشتراكية فافتتحت اقساما للنقد والأدب المسرحي تعد طلبتها لامكانية ممارسة النقد المسرحي بعد التخرج. ويبدو أن تجربة البلدان الاشتراكية في اعداد الناقد قد كانت ناجحة بدلالة كون معظم من يمارسون النقد فيها هم من خريجي المعاهد المتخصصة. أما في الوطن العربي فبالرغم من وجود اقسام للنقد والأدب

المسرحي فإن معظم النقاد المسرحيين الممارسين ليسوا من خريجي هذه المعاهد وهم كزملائهم في البلدان الغربية اتوا إلى النقد من اختصاصات مختلفة في الجامعات، اختصاصات أهلتهم بما فتحت أمامهم من آفاق وأتاح من فرص ليكتبوا النقد المسرحي . وهنا يكمن الفرق الأساسي في النظرة إلى اعداد الناقد فهناك من يعتقد أنك تعلمه وفق خطة دراسية محددة تؤدي لشهادة جامعية أولى . تزوده بجميع الأدوات والمهارات اللازمة لممارسته عمله . وآخرون يعتقدون أن كل ما يمكن عمله في اعداد الناقد هو أن نضع في متناوله مجموعة من المعارف تتيح له أن يصبح ناقدا . ويكلمة اخرى يعتقد البعض أنك تصنع الناقد بينما يؤمن البعض الآخر بأن كل ما بوسعك أن تفعله هو أن تتمكن من أن يكون . وقد كان هذا السؤال محور المناقشة في ندوة اعداد الناقد المسرحي التي عقدت في تبليسي جورجيا في ايار ١٩٨٧ بالتنسيق مع الهيئة الدولية للمسرح والتي انتهت إلى تمسك كل فئة بموقعها مع الاقرار بأنه لا بد للناقد من مجموعة من الصفات والمهارات والمعارف لا يمكن توفيرها عن طريق خطة دراسية في معهد فحسب وأن مواصفات الناقد هي خلاصة معارف وتجارب يمكن اكتسابها، وغالبا ما يجري اكتسابها خارج المعاهد المتخصصة . وقد اثيرت ايضا تساؤلات حول ما اذا كانت دراسة النقد لممارسة المهنة ناجعة على مستوى الدرجة الجامعية الأولى فحسب ووجد من نادى بالقبول بمبدأ تعليم صناعة النقد شريطة أن تتم فقط على مستوى الدراسات العليا كي تبنى على أساس متين من الدراسات الفنية والأدبية السابقة .

والواقع أننا حتى لو قبلنا جدلا بجدوى الاعداد لمهنة الناقد المسرحي العربي في معهد فلا بد لنا من التأكيد على ضرورة أن تكون الخطة الدراسية المؤدية «لشهادة ناقد» قد لحظت خصوصيات العمل النقدي المسرحي العربي بما في ذلك المهام المتعددة الملقاة على عاتق الناقد المسرحي العربي في علاقته مع الجمهور المتخصص والجمهور الأعرض وهي المهام التي فصلنا في بعضها آنفا . ولكن ثمة شروط لا مناص من توفرها لممارسة هذا الناقد . أيا كان شكل اعداده، لمهته ومهنته . لا بد من

مادة ينقدها ولا بد له من مناخ يسمح بالنقد ويفهمه . لا يشكل المسرح جزءا أساسيا من الحياة الثقافية في أي من المجتمعات العربية فهو يبقى هامشيا عروضه تخضع للصدفة ولفورات الحماس أكثر مما تخضع لبرامج أو خطط موضوعة مهما حسنت النيات . وغالبا ما يقتصر موسم المسرح القومي ناهيك عن سواه في بلد من البلدان على عرضين أو ثلاثة عروض في السنة غالبا ما تكون فترات عرضها قصيرة سريعة وأحيانا يتيمة وحيدة .

والناقد في هذا السياق شبه مشلول فهو ان تصدى لكل ما يعرض لماتصدي للكثير . وتأثيره سيبقى محدودا . فالتجربة اللاحقة بعيدة ، وأصداء آرائه محدودة ، وارجاعاته ومقارناته اسيرة لما عرض مؤخرا أو يعرض اليوم ، وهو قليل قليل . وليس للمسارح تخصص ولا تعدد وليس لها برامج ثابتة ولا عروض دائمة . كذلك فليس اسلوب واحد في العمل أو توجه خاص فيما تقدم . لذلك فتأثير الناقد اعلاميا أكثر منه ابداعيا مشاركا . فالمشاركة الابداعية تأتي من الفعالية الدائمة المستمرة والمشاركة . في مسرحنا العربي ضجة كثيرة ولا طحن ويكاد احيانا يكون كذبة تغطيها قشرة من اشباه العروض . ورغم ادعاء معظم الجهات تبنيها لقضية المسرح وإيمانها بالمسرح وسيلة تثقيفية ثقافية تنموية فإن هذا نادرا ما يترجم إلى عروض أو مغامرات مسرحية ويبقى المسرح اسير الخطاب والشعارات . وليس المجال هنا مجال مناقشة الأسباب ولكن لا بد من القول أنه لا يكفي أن نلوم التلفزيون والفيديو فالأسباب اعمق وأبعد منها الاقتصادي والاجتماعي والسياسي .

الناقد بالطبع متأثر كما هو مؤثر وإذا كانت ندرة العروض ذات اثر محبط عليه فإن في ضيق الأفق وضيق الصدر لدى الآخرين ما يمكن أن يشله ويمنعه من القيام بالحد الأدنى من مهمته كما يكون قد شل بدوره الكاتب والمخرج والممثل المبدع قبله . وغالبا ما تقوى نزعات التقييد على المسرح في فترات غو الشعور الوطني والقومي والنضالي إذ يصبح الناس أكثر حساسية وتحسسا فينظرون إلى سهام العصافير نظرهم إلى مدافع القتال ويرون في بعض ما يعرضه المسرح وما يقدمه النقد تجريبا وفي بعضه الآخر خيانة للشعب والقضية . وهنا ينبري الناقد مدافعا عن المسرح وعن نفسه

مؤكدًا على ضرورة توفر مناخ من الحرية يسمح للمسرح بالنمو بما يؤكد على الثقافة الذاتية ودورها في التحرير. في أوائل هذا القرن وقف يتيس وسنغ ومارتن ومور وليدى غريغورى وآخرون يعلنون أنهم ينشدون مسرحا يعبر عن الخيال الشعري الحي للشعب الايرلندي بلغته الغنية المتميزة ويؤكد على هويته الثقافية المستقلة. كان الهدف واضحا. كتبوا مسرحيات وقدموها وكتبوا نقدا ودافعوا عنه فيما يخدم هذا الهدف وحققوا ما يمكن اعتباره احد أبرز الحركات المسرحية في القرن العشرين. كان هناك اتفاق على اللغة وعلى الاسلوب وعلى الجمهور والغاية وعلى دور المسرح في عملية التحرير وفي الحياة الثقافية بل والسياسية للأمة حاضرا ومستقبلا وبخاصة في نضالها ضد التسلط الاجنبي والتبعية الثقافية. هذا الوضوح في الهدف أعطى وضوحا في الممارسة وزود الناقد بقوة هائلة جعلت منه الحكم والمدافع والموجه. على مسرحياتنا «كتب يتيس» أن تجعل من المسرح مكانا يثير الفكر ويحرره كما حررته مسارح اليونان وانكلترا وفرنسا في فترات معينة من تاريخها وكما يحوره في اسكنديناquia اليوم. إذا أردنا تحقيق هذا كان علينا أن نؤمن بأن الجمال والحقيقة يبرزان نفسيهما بنفسيهما وأن خلق مثل هذا المسرح يؤلف خدمة لوطننا أعظم من تلك التي تقدمها كتابة تضحى بجمال أو حقيقة في سبيل ما يبدو خدمة لقضية ما. إن الجمال والحقيقة تحكمان على الأشياء ولكنها تبقيان وفق الحكم. تبرزان الأشياء دون أن تحتاجا إلى تبرير. «على المسرح كي يحرر أن يكون حرا». انني لأفضل «- يقول يتيس -» ان يفشل مسرحنا نتيجة اعراض المشاهدين وعدائهم من أن يحقق انتصارات على حساب حريته. وانني لا أطالب بشيء لم يطالب به اسلافي ولكنني اطالب بكل ما أعطوه. وأنا لا أرغب في أية مساعدة قد تحد من حريتنا سواء على ايدي الرسميين أو المناضلين وأن كنت في نفس الوقت ارحب بمساعدة كل من يحب الفن إلى درجة العزوف عن الرغبة في وضعه في الأسر^(١٧). وقاوم المسرح الايرلندي السلطة وغباءها كما قاوم جهل الجمهور وضيق أفقه فقاوم الأولى بعناده والثانية بمثابرته معلنا على لسان نقاده أن عليه أن يتحرر من رقابة الغوغاء باسم الوطنية والنضال وأن عليه وعلى نقاده أن يثقفوه وأن يرتقوا به إلى مستوى الوعي والنضال الحقيقيين.

إلا أن العلاقة بين المسرح ونقاده من جهة والسلطة من جهة أخرى لم تعد علاقة حوار كما كانت الحال بين يتيس من جهة ومحاوريه مهما غالوا من جهة أخرى. أيام يتيس كانت الشرطة تستدعى لحماية عرض لسينغ وآخر لأوكيزي لا لإغلاق المسرح أو منع عرض. كان النقد ما يزال ممكنا وكانت النظرة إلى المسرح قائمة على أنه وسيلة من وسائل التحرير. جزء لا يتجزأ من الثقافة/ السلاح في وجه السيطرة الغربية، وفي وجه التسلط الاقتصادي والسياسي واللغوي والثقافي.

وكم كانت الثقافة ومنها المسرح سلاحا ماضيا في وجه المستعمر والمتسلط لمصلحة الشعوب في بلدان العالم الثالث فالثقافة هوية وذاتية واستقلال وتحرر. ومع انتصار الثقافة/ الهوية على من يسعون إلى قمعها ومحوها قامت السلطة الوطنية فاحتفت بالثقافة واحتفت هذه بها ولكن سرعان ما بدأت السلطة بالتحفظ على الثقافة والفنون إذ وجدت فيها ندا لا ندما، منافسا قوته من نفسه لا من السلطة، أية سلطة سياسية أو اجتماعية أو دينية. فقررت هذه أن على الثقافة أن تكون تابعة وأن عليها أن تلتزم بما يرسم لها من خطوط ومع هذا التقييد على الثقافة ككل كان من الطبيعي أن يتأثر النقد سلبا مرتين مرة لأن الابداع في غياب حرية الابداع يصبح باهتا وثانيا لأن النقد الآن هو نقد مقيد لا ابداع مقيد.

كان النقد مؤثرا في تحديد العروض التي تقدم وفي نوعية الجمهور لمصلحة العروض. أما اليوم فيحتفظ النقد بحد من التأثير يقرره المناخ الفكري العام وهوامش الحرية ولعل تأثيره في المناخ المقيد حيث الهيمنة للسلطة قليل كتأثير الفكر النقدي بعامة. وإذا كان ثمة تأثير فلعله يصدر عن نقد تتوفر لدى ممارسة بعض الأجوبة النهائية حول بعض الاسئلة الاساسية، وخير النقد سيكون ضمن ظروف التقييد المنظورة وغير المنظورة، ما تجنب الاملاء والفرض بحدود وما اعترف بالتعدد بحدود وما اقر بالحوار ولم يتمسك باليقين المطلق وما اقر بوجود الاخر قبل بمشروعية الاتصال والتبادل بحدود.

اما أن توفرت للنقد شروط الكتابة الحرة فمن المفروض أن يشمل تأثيره ليس الجمهور والمسرّحين فحسب بل المجتمع بكامله بحيث يسهم في تأسيس ثقافة فنية مفتوحة وأصيلة تبنى على الايمان بالذاتية الثقافية للأمة وتراثها الثقافي وتهدف الى خدمة المجتمع ككل والى تعزيز القيم المؤدية إلى حماية كرامة الانسان . وتنمية الاحترام المتبادل للثقافات . والنقد المسرحي بالذات مؤهل لتحقيق هذا أو بعضه لأن المسرح هو الوسيلة الوحيدة الباقية اليوم حيث يخاطب الانسان الانسان وجها لوجه .



المحور
الثالث

الكتاب

وسائل
الاتصال
وأثرها
على
الجمهور

وأثره على الجمهور المسرحي

د. سمير سرحان

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

المسرح من أكثر الفنون تأثيراً في الناس ، فمشاهدة أي مسرحية هي عملية التحام بين الجمهور والممثلين على خشبة المسرح ، وهؤلاء الممثلون يجسّدون أمام المشاهد جانباً من التجربة الانسانية ويفسرونها ، فيخرج المشاهد وقد أضاف الى نفسه - الى جانب المتعة - معرفة بالحياة . . سواء كانت في شكل سلوك انساني ، أو نظرة الى الكون أو موقف في الحياة .

والمسرح أيضاً هو أبو الفنون لأنه يجمع بين أكثر من فن . . فهناك فن الكتابة الأدبية كما تتمثل في النص المسرحي ، وهناك فن أداء الممثل ، وفن المخرج ، والفن التشكيلي متمثلاً في تصميم وتنفيذ الملابس المسرحية ، وفن الاضاءة ، وتصميم

الرقصات (ان وجد) وفن الموسيقى ، وتجتمع كل هذه الفنون في تناغم وتناسق لتكون في النهاية المسرحية ذاتها التي تشكل من كل هذه العناصر وحدة فنية واحدة .

ولذلك أيضاً فالفن المسرحي - في نهاية الأمر - ليس نتاج عقل واحد كما هو الحال في فن الشعر أو الرواية أو حتى الرسم والموسيقى . . وإنما هو جماع مجهود عدد من الفنانين في مختلف التخصصات والتي تشترك جميعاً في خلق وتشكيل العرض المسرحي . . إلا أن من بين هذه العناصر عنصراً أساسياً لا تستطيع العناصر الأخرى بدونه أن تتكامل وتؤدي دورها . . وهو النص المسرحي .

ولكن قبل أن نتحدث عن « الفن » المسرحي علينا أولاً أن نعطي تعريفاً مبسطاً للفن نفسه . . ما هو الفن ؟

حتى القرن الثامن عشر كانت كلمة الفن تستخدم للدلالة على التطبيق المنظم لنوع من أنواع المعرفة أو المهارة لتحقيق نتائج معينة مستهدفة ، وما زالت كلمة « فن » تستخدم بهذا المعنى أيضاً عندما نتحدث عن فن أو (حرفة) معينة مثل فن صناعة الأثاث أو فن الطب مثلاً . .

ولكن بدءاً من القرن الثامن عشر أصبح من المألوف تصنيف نوعية معينة من « الفنون » تحت اسم « الفنون الجميلة » . . وظهرت - في نفس الوقت تقريباً - فكرة أن هذه الفنون هي نتاج العبقرية أو الابداع الذي لا يمكن قيامه على أية قواعد أو مبادئ ثابتة كما هو الحال في « الفنون » التي تعطي نتائج عملية أو ما يسمى الآن بالفنون « التطبيقية » .

بالرغم من أنه لا يوجد تعريف جامع مانع للفن . . إلا أننا من الممكن أن نضع له توصيفاً بالمقارنة الى الأنشطة الانسانية الأخرى . . فأولاً - الفن هو وسيلة لمساعدة الانسان لأن يفهم العالم من حوله . وبهذا المعنى يمكن أن نقارنه بالتاريخ أو الفلسفة أو العلم . وبهذا المعنى أيضاً فإن الفن يستخدم أحياناً نفس الوسائل التي يستخدمها بعض هذه الفروع الأخرى من المعرفة . . فالتاريخ مثلاً يهدف الى تسجيل حقائق ماضي الانسان . ولكن المؤرخ يعجز بطبيعة الحال عن تسجيل جميع تفاصيل الحياة كما وقعت

في الماضي يوماً بيوم وساعة بساعة ، ولذلك فهو يختار من بين هذه التفاصيل الكثيرة ما له دلالة معينة تساعد القارئ على فهم القانون أو القوانين التي تحكم وقوع الأحداث ، وهو ما نسميه « بحركة التاريخ » .

ولذلك أيضاً فان التاريخ ، مثله مثل الفن ، يلجأ أيضاً الى الاختيار وترتيب الأحداث في غمط معين ، وتأكيد ما هو هام وله دلالة في تفسير السلوك الانساني . . والفلسفة تهدف الى الكشف عن الحقائق أو المبادئ والقوانين الجوهرية التي تحكم الوجود ، وتبحث في العلاقة بين كل ذلك وبين الوجود الانساني . والمسرحية أيضاً تحاول أن تثير الأسئلة حول الحقائق والمبادئ الجوهرية التي تحكم الوجود وتربط ذلك بالتجربة الانسانية . .

وبعض العلوم - خاصة الحديث منها - مثل علم النفس وعلم الاجتماع يهدف أيضاً الى اكتشاف الحقائق الأساسية عن الانسان والعالم الذي يعيش فيه . . ولكن هناك فروع جوهرية بين الوسائل التي تستخدمها مختلف المعارف للوصول الى هذه الحقائق . . فالتاريخ والفلسفة والعلم تحاول الوصول الى النتائج المرجوة من بحثها بأسلوب العرض المنطقي وبلغة النثر . وتعتمد هذه المعارف على افتراض وجهة نظر محددة ثم محاولة اثبات وجهة النظر هذه وكسب الآخرين لاعتناقها وهو ما يسمى بالمنهج العلمي القائم على خطوات محددة هي :

العرض العلمي ، جمع المادة الأولية ، اخضاع المادة للاختبار ، النتيجة ، أو الاثبات الذي يدل على صحة الغرض العلمي من عدمه . ووسيلة هذه المعارف لاثبات الحقيقة هي مخاطبة العقل .

أما الفن ، فهو يخاطب جمهوره من خلال العاطفة والخيال والعقل معاً ، وذلك بوضع المشاهد أو القارئ وجهاً لوجه أمام الخبرة الانسانية مجسدة ، فالمسرحية مثلاً تقدم الأحداث كما لو كانت تحدث في نفس اللحظة التي نشاهدها فيها على خشبة المسرح ، وتضعنا في حالة التحام مباشر وفوري مع التجربة التي تعرضها المسرحية فتلهب بذلك . عواطفنا وتطلق خيالنا وتثير عقولنا .

ويختلف الفن أيضاً عن الحياة اختلافاً جوهرياً ، فالفن هو عملية اختيار من التفاصيل الكثيرة التي تتكون منها الحياة ، اختيار ما هو هام ، وذو مغزى ، ويؤدي في مجموعه الى معنى كامل . . سواء كان ذلك في صورة لحظات من الحياة أو أحداث أو أفكار ومفاهيم .

وكل نوع من أنواع الفنون الجميلة يستخدم عدداً من الوسائل الفنية التي تساعده على الوصول الى أهدافه في تصوير جانب معين من التجربة الانسانية . . فالموسيقى ، على سبيل المثال تستخدم النغم والايقاع والهارموني (تناسق النغمات) لخلق حالة شعورية معينة لدى المستمع ونحن لا نقيم الموسيقى على أساس ما « تقوله » أو ما تؤديه من معنى ، وإنما على أساس المشاعر التي تثيرها فينا ومدى استجابتنا لهذه المشاعر سواء عن وعي أو غير وعي . والموسيقى كشكل في تخاطب مشاعرنا من خلال حاسة السمع ، وذلك بتنظيم وترتيب الصوت داخل مساحة زمنية معينة بهدف خلق حالات شعورية ، فالموسيقى اذن هي فن « زمني » أما الرسم فيخاطبنا من خلال حاسة البصر . ويستخدم الرسم الخطوط واللون والضوء والظل لخلق تكوينات جمالية ممتعة تعبر عن النظام والتناغم وتثير العاطفة والفكر . وهو فن « مكاني » بمعنى انه يعبر عن هذا كله داخل مساحة مكانية هي اللوحة . فالرسم فن « مكاني » بينما الموسيقى هي فن « زمني » .

ويمكن أن يعبر « مضمون » اللوحة عن أشياء موجودة في الواقع الفعلي كما يعبر عن رؤيا الفنان لهذا الواقع في صورة تكوينات وأشكال وخطوط تجريدية .

وكما أن كل فن من الفنون يخاطب جمهوره من خلال حاسة معينة ، أو مجموعة من الحواس فان لكل فن أيضاً وسائله في التعبير . . فالشعر ووسائله التفعيلة والبحر ، أي الكلام الموزون ، والرواية والقصة القصيرة وسيلتها السرد ، أما الدراما فوسيلتها الحوار . هذا من الناحية الشكلية . أما من الناحية الموضوعية فان الفنون جميعاً تشترك في قدرتها على تنظيم مشاعرنا وعواطفنا وإدراكنا للحياة ذاتها . فالعمل الفني ليس مجرد شكل جميل . وإنما هو في النهاية يؤدي الى « معنى » أو « خبرة بالحياة » .

والمعنى الذي يؤديه العمل الفني له عدة وجوه فهو التأثير النهائي لكل العناصر التي يشتمل عليها العمل الفني . وهذا التأثير يمكن أن يكون شعورياً بمعنى انه يثير لدينا مشاعر معينة . أو فكرياً بمعنى أنه يثير فينا أفكاراً معينة عن الحياة .

ويمكن أن ندلل على التأثير « الفكري » للعمل الفني بمثال من فن المسرحية . ففي مسرحية « الملك لير » لشكسبير مثلاً نجد أن لير يقسم مملكته على اثنتين من بناته الثلاث ويتخلل لهما عن سلطاته في الحكم ويواجه الملك الشيخ بعد ذلك بالبحود والكران من ابنتيه ثم تتطور الأحداث مع ازدياد جحود الابنتين حتى يتحول ذلك الملك العظيم السابق الى شحاذ ومجنون وتؤدي الأحداث في النهاية الى موته .

ومن خلال هذه السلسلة من الحوادث يصل المتفرج الى ادراج بعض الأفكار عن العلاقة بين الآباء والأبناء ، وعن الجحود ونكران الجميل ، وعن رعونة الملك وتسرعه في اتخاذ القرار دون أن يدرك عواقب ما يفعل . . . الخ .

وهذه المدركات « الفكرية » التي تعطيها لنا المسرحية تعتمد على ادراكنا للعلاقة المنطقية التي تربط بين تسلسل الأحداث .

ونفس تسلسل الأحداث هذا يؤدي لنا مضموناً أو معنى شعورياً مركباً جداً ، اذ تثير فينا هذه الأحداث التي تتضمنها مسرحية الملك لير مشاعر مثل الأمل والخوف والتفزز وغيرها ، وهي مع نهاية المسرحية ، تترك المشاهد أو القارئ في حالة اشباع لهذه المشاعر فتؤدي الى ما يسمى بالتطهير أو التكامل النفسي .

ومن الصعب تحديد المعنى أو المغزى الكلي لأي عمل فني . . فتأثير العمل يختلف باختلاف الأشخاص الذين يتلقونه ، وما يمكن أن يتلقاه القارئ أو المشاهد من العمل الفني يعتمد على خلفيته وعلى درجة حساسيته للمشاعر والعواطف والأفكار .

فالن إذن هو وسيلة تنظيم وايضاح وفهم الخبرة الانسانية . وكل نوع من أنواعه يستخدم وسائله الفنية في الوصول الى هذه النتيجة ، ولكن الفنون جميعاً تشترك في انها تعطي المتعة جنباً الى جنب مع المعنى .

وربما كان المسرح أقرب الفنون جميعاً للحياة والخبرة الانسانية العادية . وهو الفن الذي يجمع بين طياته كل أنواع الفنون .

ولكن .. ماهي فائدة الفن ؟ سؤال يتبادر الى أذهان الكثيرين .. إذ يبدو للبعض أن الفن لا يؤدي الى أي تطوير مادي للحضارة بأن يساهم مثلاً في تحسين الزراعة والصناعة أو شق الطرق الحديثة أو ايجاد وسائل تكنولوجية جديدة لراحة الانسان ، وبالتالي فان الهدف من الفن يبدو غامضاً بالنسبة للكثيرين . ومازال البعض ينظر الى الفن باعتباره ضرباً من ضروب اللهو أو التسلية .

ولكن هؤلاء الذين يعترضون على جدوى الفن أو قيمته لا يدركون أن الفن نشاط انساني يختلف تمام الاختلاف عن الأنشطة ذات الطابع العملي أو « النفعي » التي تؤدي الى نتائج مادية ملموسة .

فالفن يتناول الجوانب الجوهرية من الوجود الانساني التي نحاول أن نفهمها .. والفن يساعدنا على أن نحقق التوازن الداخلي ، وأن نفهم أنفسنا والعالم من حولنا .. وهذه الأسباب لعب الفن دائماً دوراً هاماً في جميع فترات التاريخ الانساني .. ولأن الفن يلبي لدينا هذه الاحتياجات الأساسية فسيظل دائماً جزءاً من حياة الناس ، وحتى حياة هؤلاء الذين لا يفهمونه أو - على الأقل - لا يهتمون به .

والصفحات التالية تهدف الى اعطاء القارئ مفتاحاً لمعرفة واحد من أهم الفنون وأشملها وهو فن المسرح .

المسرح في البلاد العربية :

أما بالنسبة للبلاد العربية ، فان ما نستخدمه عليه في وقتنا الراهن بـ « الفن المسرحي » لم يكن من قبل نيف وقرن من الزمان فناً من فنون الأدب التقليدية التي عرفها العرب في تاريخهم القديم والحديث ، إذ بقي مجال المسرح معلقاً في الحياة الفكرية العربية لقرون طويلة بدعوى أن هذا الفن « المركب » لا يتفق وعبقريّة العرب الفنية .

فالفن المسرحي بمواصفاته وشروطه المتعارف عليها لم يعرف في اللغة العربية وآدابها إلا في العصور الحديثة حيث ولدت « التمثيلية » ووجدت « التراجيديا » أو المأساة و « الكوميديا » أو الملهة ، وأنشئت المسرحية الشعرية . وأصبح في الحياة العربية حركة أدبية مميزة تسمى « المسرح » ، تتسع رقعة العمل فيها يوماً بعد آخر حتى أصبح للمسرح العربي تيارات ومدارس شأنه في ذلك شأن الشعر ، والقصة والرواية والفن التشكيلي والموسيقى .

وعلى الرغم من أن دارسي الأدب العربي يعتبرون سنة ١٨٤٩ ميلادية بداية لتاريخ المسرح العربي ، وهي السنة التي كون فيها مارون النقاش فرقته التمثيلية في بيروت ، فإن الحديث عن نشأة المسرح العربي والعوامل التي أثرت في تطوره وأسباب غيابه من الأمور التي تثير النقاش بين الباحثين العرب والأوروبيين والمستشرقين .

ويؤكد أحد الباحثين الذين تناولوا هذه المشكلة في بحث حول نشأة « المسرح العربي » ان الثقافة العربية وعلومها تمتد الى ما يزيد عن ألفي عام ، وأن هذه الثقافة قد غزت أوروبا عن طريق الشعر في أدوارها الأولى ، إذ أعطى الشعر العربي أمثلة حية لشعراء أوروبا ، واستلهم الكثير من أدبائها بعض تلك الملاحم الشعرية . . والتي ظهرت آثارها جلية في الثقافة الأوروبية .

كما أن العلوم العربية في عصرها الذهبي قد فاقت بأشواط عديدة العلوم الأوروبية وقدم العرب في تلك الفترة على وجه الخصوص انتاجهم في الرياضيات والفلك والفيزياء والطب ، والتي كانت الغذاء والمصدر الرئيسي لعلماء أوروبا حتى القرن السادس الميلادي .

وتعتبر مؤلفات الفلاسفة والمؤرخين العرب : المعري ، ابن خلدون ، وابن رشد قاعدة أساسية في تطور المجتمعات ، وذلك اضافة الى علوم اللغة والتراث الشعري والمدونات التاريخية التي ساهمت في بناء صرح الحضارة الانسانية .

والآن يطرح السؤال التالي . هل من الممكن بعد كل هذه الجهود الثقافية وفي ظل تلك القاعدة التاريخية أن يكون المسرح العربي غير موجود أساساً ولو بأبسط صوره

وعناصره ، وهل يعني هذا أن الحضارة الاسلامية بقيت خالية من حالة « التمسرح » أو ما يسمى اليوم بالاحتفالية المسرحية ؟

في الحقيقة أن البلاد الاسلامية وحتى التي عرفت ازدهارها الحضاري في حقب مختلفة من التاريخ كدمشق وبغداد وفاس والقاهرة لم تعرف أي نوع من أنواع المسرح بالمعنى اليوناني ، إلا أن ذلك لم يمنع هذه البلاد وغيرها من معرفة أشكال مختلفة من « التمسرح » فهناك مثلاً تلك الروايات النابضة بالحياة والمليئة بالدعاية الساخرة التي تضمنتها مقامات بديع الزمان الهمذاني ومقامات الحريري .

فبطلاً هذه المقامات يشبهان الى حد بعيد أبطال كوميديات القرنين السابع عشر والثامن عشر الميلاديين من أمثال سكابان وفيجارو اللذين كانا يشبعان المجتمع بسخريتهما ومواقفهما الانتقادية اللاذعة .

وبالبحث العراقي الدكتور محمد حسين الأعرجي في كتابه « فن التمثيل عند العرب » يضعنا أمام صور بدائية من المسرح عند العرب هي في صميم تقاليدهم المتوارثة . . . ومن أهم هذه الصور الحكاية .

والحكاية فن مسرحي عريق الجذور في الحياة العربية القديمة . .

نقرأ في « لسان العرب » الحكاية كقولك حكيت فلاناً وحاكيت ، فعلت مثل فعله وقلت مثل قوله سواء لم أجازه . ومثل هذا القول المعجمي يدل دلالة واضحة على فن التمثيل ، ولعل هذا هو المعنى الأصلي في الكلمة العربية .

ويقول الدكتور الأعرجي - بناء على هذا التعريف المعجمي - ان الأصل في الحكاية أن تكون عملية تقليد للآخرين وإعادة ما يقولون أو - بالمصطلح الشائع لدى أهل المسرح اليوم - تقمصاً لشخصياتهم .

وقد أورد الباحث العراقي عدة نصوص تؤكد على أن « الحاكي » كان ممثلاً يستعمل اللباس المناسب للحكاية ويستعين بالماكياج والاكسسوار المسرحي ، ومن الأماكن المعهودة التي كان يؤدي فيها الحاكي أدواره الهزلية الأسواق العربية الكبرى ومنها « الميدان الأخضر » بدمشق .

والمؤكد أن بحث الدكتور الأعرجي في هذا الموضوع قد فتح الباب على مصراعيه للذين يودون استنباط الأشكال المسرحية العربية من بطون الكتب والمراجع « التراثية » كما أن هذا البحث نبّه الى مختلف أشكال « الاحتفال » العربي الذي لا يختلف كثيراً في رسمه الفني عن الأشكال المسرحية المعاصرة .

السيرة :

ويؤكد الدكتور شمس الدين الحجاجي في كتابه الهام « العرب والمسرح » أن مرحلة صدر الاسلام وعصر بني أمية والعصر العباسي يمثلان كتلة فكرية موحدة الجوانب من حيث التطور الفني ، حتى عصر الحروب الصليبية حين واجه العرب الغزو الخارجي . وكان هذا أول اختبار صعب واجهه العرب ثم تلاه بعد ذلك الغزو التتري .

وبالرغم من أن العرب صمدوا أمام الغزوتين الضاريتين إلا أن ذلك استنفذ منهم أكبر الجهد .

ولقد ظهر واضحاً منذ أن غزا الصليبيون الأرض العربية أن القوة السياسية والاجتماعية والاقتصادية للعرب أخذت في الاضمحلال والتدهور يوماً بعد يوم حتى وصلت الى الحضيض في القرنين السابع عشر والثامن عشر .

وكان رد الفعل بادياً في النواحي الثقافية . فأخذ فن الشعر الغنائي في الانحطاط وفقد فن الكتابة القصصية - متمثلاً في المقامات - مقوماته الفنية وركدت الحركة الفكرية ودهم الجهل أبناء الشعب العربي .

ولم يكن في واقع العرب ما يدعو الى التفاؤل ، فلجأوا الى الحلم - كما يقول الباحث الدكتور الحجاجي - وكانت أحلامهم منصبة حول البطل المخلص . واتخذ ذلك عدة مظاهر فنية منها الغنائية ومنها الدرامية وهي التي اتجهت نحو البطل الفرد للخلاص على يديه وكان شكلها الفني الذي عبرت به عن وجدانها هو فن السيرة .

وفي فن « السيرة » لم يتجه العرب نحو أبطال تاريخهم كخالد بن الوليد وعقبة بن نافع ، وموسى بن نصير وغيرهم من الأبطال الفاتحين ، وإنما اتجهوا في سيرهم الى أبطال الفولكلور والأدب الشعبي . . وهم أبطال ذكروا في التاريخ ولكن دون تفصيل دقيق لأحداث حياتهم مثل سيف بن ذي يزن الهلالي والوزير سالم والظاهر بيبرس وغيرهم .

عصر السيرة والمسرح :

ولعل من أخطر ما صنعتته السيرة انها كانت السبب في ظهور فن الممثل في التراث الفني العربي ، ومهدت بذلك لفن المسرح . ولقد رأينا القاص الشعبي وهو يقص سيرته يقوم بدور الممثل ، فهو يؤدي حركات أبطال السيرة ، يتحرك حركاتهم ، ويقفز قفزاتهم ساعة المعارك ، ويلون صوته حسب المواقف وحسب الانفعالات فلهظات الحرب يختلف فيها الصوت عن لحظات الحب ، وصوت العدو يختلف عن صوت البطل ، وكان لذلك الاداء دور كبير في قبول الجمهور للقصاص أو رفضه له .

وكلما ازدادت قدرته على التمثيل ازداد معجبه أو العكس . لذا فكثيرا ما كان يعتمد أسلوب السيرة على الحوار ، ولم يكن ذلك عبئا وإنما كان أداة للقصاص الشعبي ليقوم برواية سيرته عن طريق الاداء التمثيلي الذي أصبح له جمهوره الغفير ، وكان ذلك بداية الطريق لظهور المسرح الحقيقي الذي لم يكن أمامه ليظهر إلا أن تنسلخ القصة من السيرة وتنفصل عنها ، وتصبح قائمة بذاتها مؤداة عن طريق التمثيل . ولم يكن من السهل أن يتم ذلك في هذا العصر ، إذ أننا حتى أخريات العصر التركي كنا نرى المجتمع العربي يعيش على أمل بعث المخلص كما قلنا . والعصر الذي يعيش ابناؤه بأمل الخلاص بالفرد البطل ليس عصر المسرح وإنما هو عصر السيرة .

وبذلك يكون المسرح قد سار في نموه الطبيعي في المجتمع العربي فظهرت السيرة أولاً كبديل عن الملحمة ، ومن خلال رواية السيرة برز فن الممثل ، وساهم الاحتكاك الثقافي بأوروبا في الاسراع بعملية نمو المسرح .

سيرة بني هلال :

ومن أهم السير الشعبية التي كانت معينة لا ينضب للفن المسرحي عند العرب وعند المصريين على وجه الخصوص « سيرة بني هلال » .

وما أن انتقلت سيرة بني هلال الى المصريين حتى تشبثوا بها وتشبثوا بهم ، ولم يكن ذلك بسبب اتصال وقائعها بتاريخهم فحسب ، وإنما اجتذبتهم فيها صفة أساسية تسير ما عرف عن المصريين من تقاليد قصصية ، ما نظن أنها كانت مجرد الاعجاب بفرسان بني هلال ، ولا كانت تفسيراً عاماً للعجائب والغرائب التي ترتفع عن الطاقة البشرية ولا كانت ما أحاط بالآثار والعاديات من ظلال وأخيلة ، وإن كنا نجد هذه العناصر كلها في سيرة بني هلال ، ولكنها لم تكن الأصول التي قامت بها ، والتي كانت السبب في اقبال المصريين عليها .

لقد تسلمت البيئة المصرية سيرة بني هلال ، وغيرها من السير ، بعد العصر الفاطمي بعد أن أنعم الله على مصر بنعمة الاسلام وتم لها الانصهار تماماً في الثقافة العربية الاسلامية اندفع الشعب المصري الى انتخاب أحداث بعينها تصلح للترجمة عن مشاعره القومية ، وهي كما نعلم تتسم بالحرص الشديد على العروبة ، فاهتدى الى عنترة ، والى سيف بن ذي يزن والوزير سالم والى بني هلال .

وهذا يدل على أن القومية المصرية ذات الطابع العربي لم يكن يعينها التفريق بين عدنانية وقحطانية ، بقدر ما تعينها الصفة العربية الشاملة ، بل ان الشعور القومي كان يطبع العناصر غير العربية بطابعه كما فعل مع الظاهر بيبرس إذ انتزعه من الجركس ووصله بالعرب . وعلى هذا فإن الخصيصة الأولى التي أعانت على تمصير السيرة الهلالية والاستفادة منها في التراث المسرحي المصري هي انتصار عروبتها . لأن روح الجماعة فيها أبرز منها في غيرها .

ولقد ظلت قصة بني هلال - أو قصة أبي زيد الهلالي كما هو شائع في التعبير - حديث المجتمع المصري ثمانية قرون ، وظل شاعر الرابة يحدث بها الناس من ذلك

العهد الى اليوم ، فكان أنس المجالس ، وبهجتها وكأنهم بالاصرار على تلك التقاليد الموروثة يكافحون بها في معركة البقاء للأصلح . فالناس ينظرون اليهم في استخفاف ويعتبرونهم طرازاً قديماً متخلفاً عن روح العصر ومباهجه التي يؤديها الآن الاذاعة والسينما والتلفزيون والمسرح إذ يقوم بها الأشخاص على المسرح وهم كذلك ينظرون الى هؤلاء الناس في استخفاف ويرمونهم بالجهل لمورد الحكمة ومبعث البطولة ومجال الحجا والرزانة والجري وراء العبت التافه والتمويه الكاذب والشرور التي جلبتها المدينة لافساد النفوس وتلف العواطف .

و « شاعر الرابة » هذا الذي يجلس في المقهى الشعبي يحكي ويمثل سيرة بني هلال وغيرها من السير العربية ، إنما هو صورة ممتدة لصاحبه الذي ظل يسيطر على عواطف المجتمع العربي ، ويستهوئ قلوب الناس بما يلقي عليهم من أفانين الشعر وعجائب حوادثه ، يجمعهم ويفرقهم ويستثير في نفوسهم نوازع القوة والفتوة ، ويملاً أسباعهم بمفاخر الأبطال ومآثر الأجواد .

ويقول جاكوب لاندو في كتابه « دراسات في المسرح والسينما عند العرب » ان فن المحاكاة - أي التقليد - قد شغل القصاصين الشعبيين من رواة السيرة والذين يسمون « بالحكواتي » واكتسب لهم أهمية خاصة بسبب قدرتهم الكبيرة على الملاحظة وموهبتهم الفذة في التقليد ، ومازال بعض مقاهي المدن العربي يستضيف الحكواتي وخاصة في شهر الصوم .

وإذا كان الأدب العربي الرسمي بعبقريته الشعرية لم يشجع تماماً فنون الدراما فان الأدب الشعبي أو الفولكلور العربي قد استوعب أشكالاً من الدراما الشعبية الأصيلة في البيئة والوافدة اليه من بلاد الفتح العربي الاسلامي خاصة بلاد فارس والشرق الأقصى .

ويجمع الباحثون على أن الحكايات الفولكلورية أو الشعبية باللغة العربية الدارجة كانت موجودة منذ الجاهلية ، ويدور معظمها حول الأبطال الشجعان والشخصيات التاريخية وان كان معظم مغامراتهم خيالية . ولكن النمط الأساسي لهذه الحكايات ظل

كما هو ، مع اضافة المزيد من المغامرات الى هؤلاء الأبطال على مر الأجيال . وهي حكايات حفظها التراث الشفوي من جيل الى جيل . وشعبيتها وشهرتها تتجاوز في البلاد العربية شهرة وشعبية « ألف ليلة وليلة » فالعامة يعرفونها ويروونها لأولادهم . وجرت العادة أن ينشد الرواة هذه الحكايات في الساحات العامة وفي المقاهي لامتاع الجماهير ، وأحياناً لا تعد من وسائل الاحتفالات في المناسبات الاجتماعية كالاحتفال بالزواج أو ولادة الأبناء .

ويجلس الراوي على « دكة » وينشد القصة والسيرة على الربابة ، وينصت له الجمهور ويتفنن الراوي في الانشاد والحماسة والتمثيل والاياءات المسرحية فتنتقل المشاعر الحارة الى السامعين وبذلك تكون القصة أو الحكاية الشعبية جامعة بين السرد والدراما ، كما أنها جامعة بين النثر والشعر ، وان كان هذا الشعر يخرج أحياناً عن قواعد النظم ، ومن أشهر هذه الحكايات الشعبية التي أثرت الخيال الشعبي قروناً طويلة قصة عنترة العبيسي .

وفي رأي الناقد فاروق خورشيد أن الحكايات الشعبية ليست مجرد حكايات للترفيه ، بل هي أيضاً مرآة لأفكار الشعب وحكمته . وفضلاً عن هذا تبين القصة أن الشرف أو النبل ليس مصدره الحسب والنسب وإنما عظمة الشخصية ونبل سجايها . ولذا يرى فاروق خورشيد أن جميع الحكايات الشعبية يجب أن تؤخذ مأخذ الجد ، لأنها تعكس بيئة القصة وتساعدنا على فهم الناس الذين كانوا يعيشون في ذلك الزمن التاريخي وتوضح مشكلاتهم الاجتماعية .

خيال الظل ومسرح الدمى :

ومن المظاهر التراثية للمسرح العربي ثلاثة أنماط أو أنواع من « الفرجة » المسرحية هي مسرحيات الماريونيت أو العرائس التي تحركه الأسلاك ، ومسرحيات عرائس اليد أو القراقوز ومسرحيات خيال الظل .

ويبدو أن مصر الفرعونية عرفت مسرح العرائس (الماريونيت) منذ أيام المؤرخ

اليوناني هيرودوت الذي يروي لنا أنه شهد بعض عروضها في أثناء رحلته الى مصر .

وأما مسرحيات خيال الظل ، التي يرجع أصلها الى بلاد الصين فيعتقد الباحثون انها تسلمت الى الشرق الأوسط في أوائل عهد الفتوحات الاسلامية بآسيا ، وهناك من يقولون ان العرب اقتبسوها في أثناء تبادلهم التجاري والصناعي مع الآسيويين تحت حكم العباسيين .

وهناك رأي ثالث يذهب الى أن الأتراك جاءوا بخيال الظل الى الشرق الأدنى حوالي القرن الثاني عشر أو الثالث عشر الميلادي ، وأياً كان الرأي الصحيح فأول بادرة لخيال الظل ظهرت حوالي القرن الثاني عشر الميلادي عندما عرضت العاب أمام صلاح الدين الأيوبي .

والأتراك أول من طور خيال الظل وجعلوا منه فناً رفيعاً عندما أقام العثمانيون امبراطوريتهم في القرن الثالث عشر . فبعد أن غزوا بلاد فارس وسوريا ومصر وبلاد العرب واليمن وشمال أفريقيا ، أعلنت القبائل التركية انها حاكمة وحامية العالم الاسلامي . وصارت عاصمتهم القسطنطينية عاصمة الدولة الجديدة السياسية والثقافية والاجتماعية .

وازدهرت القسطنطينية واجتذبت اليها جميع المثقفين والفنانين والصناع المهرة في سائر أنحاء الامبراطورية ولكن حياتها الثقافية والفكرية لم تصل قط الى مستوى بغداد القديم لأن الأتراك - كما يقول المؤرخ ناتيج - كان اهتمامهم بالمال الذي كانوا يجمعونه من ولاياتهم أعظم بكثير من اهتمامهم بالعلوم والفنون .

وكانت مسرحيات « خيال الظل » لوناً من الفنون ازدهر وتطور وصارت له شعبية كبيرة . وفضلاً عن أصلها الآسيوي كانت هذه المسرحيات متأثرة بعروض المحاكاة التي يقوم بها الراوي وبعروض الأورطة اوينووهي مسرحيات ارتجالية تشبه الملهة الارتجالية الايطالية المعروفة بالكوميديا ديللاري . ويقول لاندو ان هناك تأثيراً أولياً لأبد وأن يكون مصدره الروابط التجارية بين تركيا والبندقية وجنوه . وهذه العناصر كلها لابد انها كانت ذات تأثير قوي في القراقوز أو خيال الظل التركي الذي صار المشهد الشعبي في البلاد .

والشخصيتان الرئيسيتان في هذه المسرحيات هي « قراقوز » و « حاجي واد » وقراقوز باللغة التركية معناها « ذو العيون السوداء » اشارة الى الغجر ، لأن العروض الأولى كانت عروضهم ، وفي حين كان قراقوز يمثل الفلاح الأمي الساذج في الظاهر ولكنه في الحقيقة حاضر البديهة مكر ، فان « حاجي واد » كان يمثل المثقف المتكلف الدعي . والمفارقة بينها هائلة ، ومن شأنها أن تخلق الجانب المضحك في المسرحية وغدا قراقوز بطلا لدى الجماهير بنكاته وتلاعبه بالألفاظ وتورياته وسخريته وتهكمه بالمتحذلق حاجي واد .

وكان « قراقوز » و « حاجي واد » يتناولان موضوعات متنوعة ، وتساعدهما في الغالب شخصيات أخرى فكهة وهازلة .

وتستخدم مسرحيات خيال الظل الكثير من الحكايات الشعبية مثل قصص ألف ليلة وليلة وحكايات الحب الفارسية . وكان قراقوز يهجو أيضاً المفسدين ويسخر من سخافة الخزعبلات والخرافات الشائعة ويصور التقاليد الاجتماعية تصويراً كاريكاتورياً .

وقد أشرنا هنا الى خيال الظل التركي لما كان له من تأثير جسيم على عروض الدمى المصرية وعلى القراقوز أو الأراجوز المصري الذي صنع على الغرار التركي . ويذكر الرحالة الانجليزي ادوارد وليم لين في كتابه « المصريون المحدثون » في وصفه للعروض الدرامية بمصر في أوائل القرن التاسع عشر ان معظم مسرحيات خيال الظل كانت باللغة التركية .

بيد أن هذا لم يدم طويلاً إذ سرعان ما استقل خيال الظل وصارت له فردية عربية مصرية تميل الى نقد وهجاء الحياة المصرية والنقائص الاجتماعية المختلفة . وسرعان ما صار الأراجوز يعرض في الأفراح ومناسبات الميلاد وساحات الأسواق .

وليست مسرحيات الأراجوز هي المسرحيات الوحيدة التي عرفتتها مصر فقبل التأثير التركي في القرن الرابع عشر قام طبيب اسمه محمد بن دانيال بكتابة مسرحيات ظل فولكلورية أصيلة تعرف منها ثلاثا هي « طيف الخيال » وتصف بطلاً اسمه وصال

تزوج عن طريق الخاطبة واكتشف بعد الزفاف أن عروسه شديدة القبح . والمسرحية الثانية اسمها « عجيب وغريب » وهي تدل إما على اسمين لرجلين وإما على شخصيتيها وصفاتها وأحدهما أفاق والآخر واعظ ، وباجتماعهما تحدث مغامرات مضحكة . أما المسرحية الثالثة فهي « المتيم » وتدور حول المنافسات الغرامية التي تفض باسكتشات لصراع الديكة .

مسرح السامر :

وننتقل الآن الى « الفصل المضحك » الذي يسمى أحياناً « بمسرح السامر » وقد نشأ هذا النوع من المسرح في مصر وهو أشهر ما يكون في القرى وقد لازم الفلاح المصري منذ نشأ ويؤدي في الأفراح أو الاحتفال بالختان أو ولادة الأطفال أو للترفيه عن الفلاحين في ليالي الصيف والفريق المسرحي في هذا اللون من المسرح يضم فرقة موسيقية تعزف على الآلات الشعبية مثل المزمار والربابة ، وعدداً من الممثلين الذين يرتجلون المسرحيات .

ويرتدي الممثل زياً يلائم دوره ، ويغطي وجهه بالدقيق أو الجبس ، وبعد قليل من الموسيقى يشرع الممثلون في ادائهم . وكما هو الحال في المسرحيات الارتجالية في كوميديا ديلارتي الايطالية والأورطة أوينو التركية ، يكون هناك سيناريو موجز لحبكة المسرحية معروف مقدماً . إلا أن الممثل يستخدم حريته التامة في الحوار والمحاكاة ، والاحساس بالمشاركة بينه وبين الجمهور . فالارتجال إذن هو السمة الأساسية في هذا النوع من المسرحية . والحبكة الدرامية فيها مستمدة دائماً من الحياة اليومية في الطرقات . وقد يذهب الممثلون الى حد تجسيد الأشخاص المحليين أو العموميين والسخرية المرة بهم . وبعد فصل واحد من هذا التمثيل الارتجالي يظهر الموسيقيون مرة أخرى لتسلية الجمهور برهة وجيزة الى أن يظهر الممثلون لأداء فصل آخر .

ويحدثنا ادوار وليم أيضاً عن وجود هزليات أخرى انتشرت في القرن التاسع عشر يؤديها جماعات من الممثلين يسمونهم « المحبطين » الذين انتشروا بعد مجيء الحملة الفرنسية على مصر وأثناء وبعد اقامة نابليون بها . وكانت عروض هؤلاء المحبطين تؤدي

في المدن والساحات العامة وفي الاحتفالات الاجتماعية وفي قصور الأثرياء من الأعيان وموضوع هذه الهزليات أخلاقي انتقادي يعالج في الأغلب الأعم مظاهر الفساد الاجتماعي مثل فساد جباة الضرائب مثلاً وما إلى ذلك .

ويمكن تلخيص المسرح الشعبي بما وصفه ادوارد اولورث بأنه : أساساً تمثيل انتقادي مضحك ومرتعج ويتكون من مجموعة بسيطة وموقف اجمالي وشخصيات وأعمال مستمدة من الحياة اليومية يقدمها ممثلون محترفون يستخدمون الكلام والاياء وحركات الوجه في حالة مشاركة فعالة بينهم وبين الجمهور . ويتدرج تحت هذا التعريف مسرح الدمى والقراقوز والأورطة اوينو الحكواتي وراوي السيرة ومسرح السامر .

وبعد استعراض هذه الأشكال التراثية في المسرح العربي ، نتقل إلى الاستخدامات المعاصرة للتراث في المسرح العربي ، وهي المحاولة التي يبذلها المسرحيون العرب الآن لكي يستقل المسرح العربي بشخصيته وهويته عن أشكال الدراما الغربية والأوروبية على وجه الخصوص .

فمن المتعارف عليه حتى الآن أن المسرح بشكله اليوناني الاغريقي لم يظهر في العالم العربي إلا في وقت متأخر ، فهو كالصحافة والطباعة وفن التصوير قبع وراء الحدود قروناً طويلة حتى عام ١٨٤٨ ميلادية حيث يظهر مارون النقاش في صيدا بلبنان بأول عمل مسرحي عربي يعتمد على الشكل الأوروبي في بناء المسرحية .

ومن المتعارف عليه كذلك تاريخياً حتى الآن أن الأدب العربية على غناها الوفير في الأشكال الأدبية الكبرى خاصة الشعر والقصة ، لم تعرف فن الدراما بمفهومه الحديث . وأن أصول هذا الفن التاريخي تكاد تكون منعدمة في سجلنا التاريخي بالمعنى الدقيق للكلمة .

إذ أن المسرح في البلاد العربية ابتداء من نهاية القرن التاسع عشر ولد من النقل والاقتراس لأن كل شيء في الحياة العربية أصبح مهياً لولادة الدراما بمفهومها الحقيقي .

وبقيت هناك اشكالية تواجه المسرح العربي الحديث الذي ولد على يد الدراما الغربية ، وهي كيفية تعبير ذلك المسرح عن الهوية العربية الأصيلة في أشكال متميزة

تجعل للمسرح العربي الحديث شخصيته المتميزة بعيداً عن أصوله الأوروبية .

ولقد وجد الكثيرون من المسرحيين والباحثين الحل لهذه الاشكالية في العودة الى المينايين الأصيلة للثقافة العربية وهي التراث .

وقد وجدوا أن حل الاشكالية يكمن في أن نستعيد التراث ونستخرج كنوزه في محاولة للبحث عن هوية محددة للمسرح العربي .

فما هو التراث ؟

التراث في أبسط تعريف له هو : كل ما يشمل القيم الدينية والحضارية والتاريخية سواء منها المكتوبة أو المتوارثة منذ أقدم الأزمنة ، وهو بمعنى آخر كل ما خلفه الأجداد من الماضي من أدب وفكر وكذلك من عادات وتقاليد وقيم سواء منها المكتوب أو المنقول . والتراث الثقافي بصفة عامة هو ذلك الأثر الثقافي والحضاري الذي يتكون لأمة من الأمم عبر العصور ولید تفاعل الأجيال وهو صورة لما بلغته هذه الأمة من المعرفة .

وما من شك أن الفكر العربي التراثي أثر وما يزال يؤثر بشكل جوهري على الفكر العربي المعاصر . وتتجلى طبيعة التراث العربي في أنه تراث انساني الجذور والتأثير لأن العرب نقلوا علوم وثقافات الأمم المتحضرة ممن سبقهم ، ثم كان عطاؤهم بعد ذلك في عصورهم الاسلامية المزدهرة فلسفة وطباً ورياضيات وفلك وما الى ذلك عطاء انسانياً لأنه لم يقف عند الحدود العربية بل تعداها الى التأثير في العديد من الأمم الأخرى شرقاً وغرباً .

ولم تقم في تاريخ الانسانية نهضة إلا بعد استعادتها للتراث فأوروبا بدأت نهضتها انطلاقاً من تراث الاغريق الأدبي والفلسفي ، والمانيا رأت أصالتها في استعادة شعر العصر الوسيط الروماني . وهكذا فالتطلع نحو المستقبل لا يأتي من الفراغ ، ولكنه عود على بدء ، أي ربط الجديد بالقديم والمستقبل بالماضي .

وما جدوى الارتباط بالماضي ؟

انه يحفظ للأمة هويتها وللفكر وحدته وأصالته ، والعرب في حاضرهم أحوج الى الحفاظ على هويتهم ووحدتهم فكرهم . والانسان العربي أصبح في حاجة ماسة الى استلهم تراثه لأن هذا التراث ، معزول عما يضطرب الواقع العربي من صراعات حادة على مختلف الجهات ، وهو قوام حياة الأمة وكفيل بقائها واستمراريتها ، والمميز لهويتها القومية من سائر الأمم .

والحقيقة أن المسرحي الذي أضحي جزءاً من وجداننا لا يمكن بأي حال أن ينغزل عن تاريخية أمتنا العربية ولا عن أصالة تراث هذه الأمة .

ففي التراث العربي المكتوب والمدون وفي الفولكلور العربي المتوارث مواقف بطولية شامخة ، وشخصيات إنسانية أخاذة ، وأشكال احتفالية ومسرحية مؤثرة .

وإذ عرفنا أن الفن الحقيقي الأصيل هو النقاط للظواهر والتيارات الرئيسية في الحياة الإنسانية ، واستبعاد لكل ما هو سطحي ووقتي ، لعرفنا أهمية استلهم تراثنا العربي في صيغته الجدلية التي تبحث في كل القيم والخصائص الإنسانية المتميزة في حضارتنا العربية الإسلامية . وعندئذ نستطيع أن نركن الى الحصيلة المنتقاة من تراثنا لنستغلها استغلالاً مجزياً في أعمالنا الفنية بالأسلوب الأمثل والتناول الأنفع والمعالجة الأجدى .

من هذه الزوايا يمكننا أن نستنتج الحقائق التالية :

١ - أن المسرح العربي الحالي - في معظمه - يقوم في شكله ومضمونه على التراث المسرحي الأوروبي خاصة الاغريقي اليوناني .

وحيث أن هذا المسرح له جذوره في الثقافة العربية ولما كان الأمر يتطلب إيجاد بديل لما هو قائم ، فإن أفضل السبل هو العودة الى التراث العربي الذي يختلف عن زملائه في الحضارتين اليونانية والاغريقية لاستنباط أشكال ومضامين تمثل بحق الروح العربية .

٢ - ولأن التراث العربي يحمل طابعاً خاصاً ، هو نتيجة تطور تاريخي للمجتمع العربي الاسلامي بفنونه وآدابه وعلومه ، فان استلھام هذا التراث لابد للضرورة أن يؤدي الى اثرأ أي عمل مسرحي عربي ينشد التأصيل على صعيد الهوية القومية .

٣ - ان التراث العربي هو نتاج الثقافة المدونة والمنقولة والشفاهية وهو يشكل مجموع التكوينات المميزة للشعب العربي في المشرق والمغرب وهذا ما يؤهله لاعطاء البديل الحقيقي لغياب الفعل المسرحي عن ساحة الآداب العربية في الماضي وللمسرح الحالي القائم أساساً على النقل والاقْتباس عن الغرب أو عن الأشكال الغربية في المسرح .

والجيل الجديد الذي تحمل مسؤولية توظيف التراث في المسرح العربي يحاول تأصيل عطاءاته انطلاقاً من تقديم أعمال مسرحية هادفة ابتداء من الستينات حيث عرف المسرح العربي العديد من الأبحاث والدراسات والتجارب التي دارت كلها أو معظمها حول محور أساسي هو : هل عرف العرب المسرح أولاً ؟ وهل بالامكان التعامل مع التراث العربي كركيزة أساسية للعمل المسرحي العربي إبرازاً للشخصية الثقافية المميزة للأمة ، وانطلاقاً من ضرورة البحث عن صيغة مسرحية عربية مميزة ومختلفة عن المسرح الغربي ؟

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

ومن أهم هذه التجارب والدراسات والارهاصات والمحاولات في هذا المجال دعوة الدكتور يوسف ادريس في مطلع الستينات في مصر الى ابتداء مسرح عربي أصيل عن طريق الاعتماد على النموذج التراثي المتمثل في مسرح السامر .

وكان يوسف أدريس قد كتب عارضاً نظريته عن الدراما العربية الأصيلة في ثلاث مقالات بمجلة الكاتب نشرها عام ١٩٦٤ بعنوان « نحو مسرح مصري » ويشعر يوسف ادريس أن الكاتب المسرحي - لكي يبدع مسرحاً مصرياً عربياً أصيلاً ينبغي أولاً أن يفتش عن الذات والهوية العربية والمصرية ويقترح في هذا السبيل أن ينظر الكاتب الى ماضي بلاده التاريخي والأدبي ، وهو يشجع الكتاب المصريين على البحث عن أدهم الشعبي المنسي فهناك سيجدون هويتهم الأصيلة . ويعد يوسف ادريس من المصادر

القيمة في ابتداء شكل مسرحي مصري عربي معتمد على الأشكال التراثية « القافية » أو الحوار المقفى الذي هو لون من الكوميديا المرتجلة يمارسها الناس في طرقات المدن ، وكذلك مسرح السامر والفصل المضحك الذي يوجد في الريف ، وكذلك مسرحيات خيال الظل وأخيراً القراقوز أو الأراجوز .

وفي رأيه ان كل هذه الوجوه من الأدب الفولكلوري كان ينبغي أن تستخدم عندما برزت دراما القرن العشرين في مصر . ويعتقد يوسف أدريس أن المسرح العربي عموماً والمصري خصوصاً - حتى الآونة الأخيرة - كان مقلداً للدراما الأوروبية في القرن الثامن عشر والتاسع عشر والعشرين ، فالكتاب المسرحيون العرب والمصريون - عن طريق الترجمة والاقتباس بل عن طريق الابتكار أيضاً - قد عبروا عن أفكار أوروبية ، مستخدمين أشكالاً أوروبية ، بل عندما كانوا يكتبون أيضاً عن أوضاع محلية ، كان الوجدان أو الوعي الأوروبي هو المائل دائماً وبذلك لم يحصل المسرح العربي والمصري قط على هويته وفرديته ، وفي رأي يوسف أدريس ان القول بأنه لم يكن أمام الدراما في الشرق الأوسط إلا طريق واحد هو الطريق الأوروبي فحسب هو قول مضلل وغير صحيح . فالأمة العربية قد أوتيت تاريخاً غنياً من الأدب الرسمي والفولكلوري ، وشيئاً غير قليل من الأشكال المسرحية الشعبية في أشكالها المبكرة بحيث يتاح للكاتب العربي أن يستلهم هذا الموروث الغني من الثقافة العربية الأصيلة .

وفي عام ١٩٦٧ صدر كتاب « قالبنا المسرحي » لتوفيق الحكيم دعا فيه الى إيجاد صيغة مسرحية عربية خاصة تقوم أساساً على الحكواتي والمداح ولكن الحكيم - كمؤلف مسرحي - لم يشأ أو لم تتح له الفرصة بأن يؤلف مسرحية ضمن هذا قالب وبالتالي ظلت دعوته دعوة نظرية لم يجتربها في مجال التطبيق العملي .

ويجئنا الكاتب المسرحي سعد الله ونوس من سوريا معتمداً في مسرحياته على شخصية الحكواتي . الشخصية العربية المعروفة في هذا المجال والتي تعتبر إحدى الشواهد التي تدلل بها النقاد والمهتمون على أنها تميز مسرحنا العربي .

« فالحكواتي » في مسرح سعد الله ونوس عنصر فعال يغني الحدث وليس مجرد راو يروي الأحداث وينظر إليها من الخارج أو يعلق عليها دون أن يكون له بها أدنى صلة .

ويهدف سعد الله ونوس من استخدامه لصيغة الحكواتي الى ايجاد لغة مسرحية متميزة تستفيد من التراث العربي مستخدمة الحكاية الشعبية أو وقائع التراث اطاراً وهيكلًا ويحيى بعد هذا الجيل تجارب مجموعة المؤلفين المخرجين العرب الذين تزودوا بكل الخبرات التجربة الفنية والفكرية لجيل الستينات واستعانوا بدراساتهم الأكاديمية والعملية وبالرصيد الهائل المتطور من الامكانيات المسرحية التي هيأتها له الأجيال السابقة ليحدد اختياراته من خلال ادراكه الواعي للتراث .

ويأتي في مقدمة هذا الجيل المخرج المغربي المبدع الطيب الصديقي ، وهو واحد من أبرز أعلام المسرح العربي الذين بدأوا طريقة جديدة في المسرح المغربي بادخال التراث المغربي والعربي الى المسرح .

فالصديقي قد استوعب مضمون النظريات الغربية للمسرح هادفاً ومحاولاً البحث عن مسرح عربي يحمل خصائصه وميزاته دون الانفصال عن العطاءات الانسانية في هذا المجال مستفيداً من تقاليد تراثنا والتي تحمل في طياتها بذرة الفن المسرحي موظفاً التراث العربي في المغرب ليحمل هذه الصيغة الجديدة .

وقد قام برحلات فنية وجولات في كل المدن والقرى المغربية مسجلاً الأغاني والأقاصيص والأشعار والموسيقى الشعبية موظفاً إياها توظيفاً جديداً يعطيه صيغة جديدة في داخل اطار الصيغة القديمة وهو يقول في هذا الصدد : « ان ذاكرة الشعب هي الخزانة الوحيدة التي تحتفظ بكل ذلك التراث الشعبي المغربي ، ولهذا لا يمكن أن تترك هذه الذاكرة تتبخر عبر الزمن لتمحى ، ولكن علينا أن ندخلها الى المسرح ليتضمنها من جديد » .

ولقد طوّر الصديقي في هذه الذاكرة بحكم تجربته ودراسته في تقنيات جديدة مطبقاً إياها في تجاربه المسرحية التي بدأت تظهر بمسرحية « مقامات بديع الزمان الهمداني » ومسرحية « الغفران » عن رسالة الغفران لأبي العلاء المعري وأخيراً ألف حكاية وحكاية من سوق عكاظ ، فمنها قدم الصديقي مسرحياته في الهواء الطلق والملاعب الرياضية . وقد التزم هذا المبدأ ليقدم فرجة مسرحية بدون قيود المعمار

المسرحي الغربي المتمثل في وجود خشبة المسرح ، يجلس أمامها النظارة في صفوف متراصة ويرتفع عنها الستار مما يعرف عند المسرحيين بالعلبة الإيطالية . وكان هدف الصديقي أن يعود الى الأشكال التراثية في المسرح العربي التي لا ينفصل فيها الجمهور عن العرض بأية حواجز وهمية . وتكفي مسرحية « مولاي اسماعيل » التي عرضها الطيب الصديقي في ساحة الهديم بمدينة مكناس والتي قال عنها الناقد المغربي عبدالرحمن بن زيدان :

« ان مولاي اسماعيل » من الأعمال الضخمة التي أنجزها الطيب الصديقي في أواخر الستينات والتي قدمها في الساحات العمومية بأهم المدن المغربية مستفيداً بذلك من الأشكال التعبيرية ومن الأحداث ذات الدلالة الاجتماعية التي أكسبت العرض لغة الحركة الانسانية من خلال وسائل التعبير التشكيلية ومن خلال القضايا التراثية التي بلورتها .

وقد استطاع الصديقي أن يخضع المادة التراثية لقوانين الفن الحديث ليتمكن من إيجاد علاقة وثيقة بين التراث الذي يمثل المخزون التاريخي والحضاري والاجتماعي للانسان العربي ، وبين الواقع المعاصر من ناحية والصنعة الفنية الحديثة من ناحية أخرى . والهدف من هذا كله هو إيجاد لغة مسرحية متميزة تغني التراث العربي والتراث الانساني باستخدام الحكاية الشعبية أو وقائع التراث اطاراً أو هيكلًا لها .

ومن أبرز الأعمال التي اعتمدت اعتماداً كاملاً على التراث العربي وتوظيفه مسرحياً عرض « ألف حكاية وحكاية من سوق عكاظ » الذي قدمته فرقة الفنانين العرب منذ عام في مهرجان جرش بالأردن وتواصل الفرقة عرضه في مختلف المدن العربية .

وهذه المسرحية كتبها مستوحياً أحداثها وشخصها من التراث العربي البالغ الثراء الدكتور وحيد سيف من الأردن وأخرجها المبدع الطيب الصديقي من المغرب ، ووضع الحانها الموسيقار العراقي الكبير منير بشير .

وقد بدأت الفكرة كحلم بسيط منذ عامين تقريباً حين دعت الفنانة المسرحية اللبنانية نضال الأشقر عدداً من الفنانين العرب ليشاركوها حلم تحقيق فرقة مسرحية عربية ، تجتاز أحلامها كل كوابيس التمزق العربي الراهن ، وتضرب في أرض التراث العربي المشترك مبرزة أنبل وأجل ما في هذا التراث الثقافي الذي ظل دائماً هو الموحدة الأولى للأمة . فالفكرة هي حلم عربي وجد استجابة وحضوراً في عقول ونفوس مجموعة من الفنانين العرب .

و « ألف حكاية وحكاية من سوق عكاظ » هي قراءة معاصرة للتراث العربي انتقى المؤلف فيها عدداً كبيراً من الشخصيات التراثية العربية ليتحدثوا عن الأزمان التي عاشوا فيها ، فهناك مثلاً الجاحظ والخنساء وأبو محجن الثقفي شاعر القادسية الى جانب جحا وزرياب وسواه . .

وتنطلق المسرحية من هذا السوق العربي الكبير الشهير الذي هو رمز للثقافة العربية الأصيلة وازدهار الفكر العربي وإيقاعه وهو سوق عكاظ .

وتنطلق هذه المسرحية أو « الفرجة المسرحية » - بتحديد أفضل - من قصة الحضارة العربية ، أو بالأحرى ، قصة المبدعين العرب الذين يمثلون تراث الأمة الثقافي ووحدة وجدانها وعقلها

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

وفي الأزمة الثقافية العربية الراهنة يجد المثقف العربي نفسه ممزقاً بين قوى الحداثة والتطور ، وقوى التقاليد العريقة والتاريخ باحثاً عن هوية ثقافية تجمع بين أصالته ورغبته في المعاصرة . ومن هنا كان لابد من العودة الى الأصول الثقافية واستحضار الماضي فقد يساعدنا الماضي - كمثقفين ومفكرين - على تفهم الحاضر ، وربما على تصور المستقبل .

و « ألف حكاية وحكاية من سوق عكاظ » قصة حب ومثالية ومثل ، لا انتقام ولا مرارة ، بل والكثير من الحزن العميق أحياناً ، من الحنين الى الماضي ، الى ماض كان فيه الحلم والخيال لا يزالان ممكنين .

وفي اللوحة الأولى وهي لوحة « سوق عكاظ » تلتقي عدة قوافل قادمة من مختلف البلدان العربية في سوق عكاظ (المنهل الأصلي للأدب العربي) حيث يشكل الكتاب والكلمة السلعة الوحيدة .

وإذا بكل المكتبة الأدبية الفلسفية الشعرية العربية تتبعثر أمام الجاحظ الذي يرفض أن يرى آثاره تمتهن كأية بضاعة استهلاكية رخيصة .

وتنشأ الصداقة بين « جحا » (الشخصية العربية الأكثر شعبية) وبين « الجاحظ » الذي يجسد الوعي الثقافي .

وفي اللوحة الثانية يقابل ابن بطوطة الرحالة الطنجي الذي لا يكل ، لعله أفضل من يقود خطانا في الطرقات المتعرجة للانتاج الأدبي العربي .

وفي اللوحة الثالثة نقابل الشاعر الصعلوك الشنفرى بعد أن أصابه سلوك الناس بالاحباط فيختار أن يعيش على هامش مجتمع الانسان برفقة بعض الوحوش البرية الأكثر أمانة .

وفي اللوحة الرابعة نجد أنفسنا وجهاً لوجه أمام قيس بن الملوح مجنون الحب العذري الباحث دائماً عن الحب المستحيل الذي يتجلى في وجه ليلي .

أما في اللوحة الخامسة وهي الخاصة بشخصية الخنساء ، فيجد المؤلف كيف يظهر الموت أحياناً في لحظة الفضاء الحتمي ليدفع باب الخنساء ويقطف آخر أنفاس صخر . لكن شعاع الأمل ينبثق في الأفق ، ويلوح عصر جديد يحول البطل الى مناضل يتسلح بالايمان ويحمل الاسلام الى شواطئ الاطلسي .

وتتناول اللوحة السادسة والسابعة قصة ولادة وابن زيدون . ومن خلالها موضوع الحب . . هذا الاحساس الجارف . . هل يسكن كما يقال عادة تلك العضلة التي تنبض بشكل منتظم والتي يسمونها القلب ؟ ان ولادة . . الشاعرة للعب . . تؤجج غيرة الوزير الشاعر ابن زيدون .

وهنا يظهر جحا والجاحظ في اللوحة التالية ليتساءلا عن الحد الفاصل بين الواقع والحلم . ولم لا يكون المسرح مصدراً للأحلام والأمنيات .

وفي اللوحة التالية في الساحة العامة نصافد المعتمد ، الملك الأندلسي المخلوع ، يهيم على وجهه في الساحة العامة ويشاهد مآسي العالم كلها . تجمعات الشحاذين والنصابين والنشالين وغيرهم من المحتالين ويكشف أسرار المهنة عند كل منهم .

وعلى شاطئ الوادي الكبير في اللوحة العاشرة يتعرف المعتمد على اعتماد ملكة أشبيلية لاحقاً ويعيشان معاً لحظات من الحب الجامح والألم . . انها عظمة وتعاسة ملوك الطوائف . . .

تسقط قرطبة بعد طليطلة وينفى المعتمد وأسرته الى « أغمات » بالقرب من مراكش أسرى لدى الملك « يوسف بن تاشفين » .

وتنتهي هذه الفرجة المسرحية بثلاث لوحات من ألف ليلة وليلة ويبدأ هذا الجزء بشهريار العايب وهو يطلب من شعبه أن يقدم له عروساً عذراء كل ليلة ليحولها للسياف في الصباح الباكر ، لذلك لم تعد هناك من تقبل الزواج منه . . وحدها شهرزاد الجميلة الذكية الجريئة ، ابنة الوزير الأول ، تقبل التضحية .

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

وللوصول الى شهريار على المرشحة أن تمر باختبارات مختلفة وصعبة على يد علماء الفلسفة والفلك والطب والفقه والتاريخ والنحو . وتجتاز شهرزاد كل هذه الاختبارات بمهارة وتبدو كمخزون حقيقي للفكر والثقافة . إذن فهي عروس شهريار المقبلة .

وفي اللوحة الأخيرة تصاب شهرزاد بالخيبة من استقبال شهريار لها ، ولكنها تنجح في إثارة مشاعره بل وفي جعله يفتن بها وتروي له الحكاية الأولى .

الاحتفالية :

وفي أعمال المغربي عبدالكريم برشيد نجد عودة الى تراث « الاحتفالية » أو الفرجة المسرحية الشعبية المعروفة قديماً في الحياة العربية . ومن أهم تجارب عبدالكريم

برشيد في هذا الصدد مسرحيات « ابن الرومي في مدن الصفيح » و « عترة في المرايا المكسرة » و « عطيل والبارود » و « قراقوش » وتجارب أخرى كتبت بالعامية وبالفصحى يمكن أن ترجع مصادرها الى :

- التاريخ العربي

- التاريخ الانساني

- الفنون الشعبية

والرؤيا المسرحية عند عبدالكريم برشيد تعتمد « الاحتفالية » بشكل أساسي . وقد تم شرح مبدأ الاحتفالية ضمن النقاط التي حددتها البيان الاحتفالي المغربي ، وكذلك الآراء التي اتفق على تحديدها بعض النقاد في المغرب العربي ومنهم عبدالرحمن بن زيدان ومحمد أديب السيلوي وغيرهما .

ويقول البيان ان جوهر الاحتفال قائم على العرض المسرحي الذي يقتضي :

- ١ - تحطيم الابهام والايهام الفني والخدع الفنية .
- ٢ - الايهام بالواقع ، أي ان كل شيء يجري أمام الجمهور من تغيير ديكور واكسسوار .
- ٣ - الربط بين مادة الماضي أي التراث ومعطيات الحاضر .

ومن هنا نرى أن العودة الى الاحتفالية كتراث عن طريق المسرح ليست بدعة جديدة أو هي اكتشاف جديد ، وإنما هي ضرورة عصرية مشروعة لأنها ذات أصل تاريخي قديم . ولا شك أن تلك الاحتفالات بما تنطوي عليه من أصالة ومن فنية ودرامية تستحق من المسرح العربي وقفة طويلة لكونها احتفالات شعبية ولكن لكونها فنون درامية أصيلة متجددة ، على هذا المسرح أن يعانقها ويمسحها بالمفهوم المعاصر لكلمة مسرح .

ومن المحاولات الهامة في العراق في اتجاه توظيف التراث في المسرح ما يقوم به المؤلف عادل كاظم والمخرج ابراهيم جلال من محاولة للعثور على صيغة عربية متميزة وخاصة في عملها المسرحي الأخير « مقامات ابن الوردة » .

أما أبو الورد فهو شخصية تاريخية تحدث عنها الجاحظ وبعض المستشرقين بأسطر قليلة قائلين بأنه يلف الدروب والأسواق يرقص قروده الثلاثة ويحكي حكايات بلغة أشخاصه .

وقد اعتمدت المسرحية على الحكمة الهندية التي تعتمد على ثلاثة قروود . الأطرش والصامت والأعمى ، وزاوجت هذه الحكمة الهندية بهذا المنظور التراثي ، فتقلب المعنى الهندي في القروود من معنى سلبي الى معنى ايجابي ، فيجعل القردة تقول وتسمع وتنظر ، وبذلك تصبح المسرحية صراعاً بين السلبية والايجابية . فالقروود وأبو الورد وما يحيط بهما من الديلم والفرس يعيشون حالة الصراع بين الموقف السلبي والموقف الايجابي في حياة الانسان وقد توقف الكاتب عادل كاظم في هذه المسرحية أمام مسألة اللغة في المسرح خاصة ذلك الذي يعتمد على التراث : فيقول انني بحثت في كتب التراث فوجدت ما يسمى بلغة الشعب ، وهذه ظهرت في القرن الرابع للهجرة وهي اللغة الدارجة ، فأحببت أن أخلط وأصنع شيئاً من التزاوج متسللاً بهدوء من العامية المتوفرة في ذلك العصر الى الفصحى ، ومن الفصحى الى العامية .

والخلاصة أن هذه المحاولات كلها ، وغيرها على امتداد الوطن العربي هي محاولات جيدة ورائدة وتسير على الطريق الصحيح نحو إيجاد صيغة متميزة وأصيلة للمسرح العربي ، لكنها فيما أرى لم تقترب بعد من التراث في مسرحنا الاقتراب الكامل الذي يجعل لهذا التراث حضوراً قوياً في الحاضر . . وكل ما قدمناه حتى الآن هو مجرد محاولات لاستغلال بعض الأخبار الأدبية من كتب التراث المعروفة وبعض المواقف التاريخية أو الموضوعات الفولكلورية والأشكال الشعبية العربية .

أما الوصول الى جوهر التراث وحقيقته واستدعائه القوي في الحاضر ، وكذلك الوصول الى التراث الشعبي نفسه فلم يحدث حتى الآن ، وهذا سببه أن التراث الشعبي نفسه لم يتم طبعه وتحقيقه ودراسته وتقديمه بشكل واضح للمثقف العربي في كتب ودراسات . وكل المحاولات الحالية هي محاولات جيدة ورائدة تفتح الطريق أمام الدارسين والمبدعين للالتفات الى التراث العربي ووضعه أمام الانسان العربي منذ الطفولة بحيث يصبح مكوناً من مكونات ثقافته الأدبية وحياته الفكرية والوجدانية .

النقد المسرحي في الصحف

بول شاوول



تتضمن هذه الدراسة سبعة أقسام تشكل وحدة في ما بينها :-

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

- ١ - الصحافة الثقافية، والنقد المسرحي .
- ٢ - الناقد وسيطا بين المسرح والجمهور .
- ٣ - الناقد المسرحي ، شروطه ومتطلباته .
- ٤ - اشكالية الكتابة النقدية الصحفية : فقدان المصطلح .
- ٥ - الكتابة النقدية الصحفية والتيارات المسرحية .
- ٦ - الكتابة النقدية الصحفية والتيارات النقدية الحديثة .
- ٧ - نحو مرجعية في النقد الصحفي للمسرح .

أولا : الصحافة الثقافية ، والنقد المسرحي

عندما بدأت الثقافة العربية (بالمفهوم الشامل لعبارة الثقافة) تتشعب في

اهتماماتها وتوجهاتها، وتتراكم في تنوعها وتعددتها، أي عندما بدأت تترسخ أنواعها، وتتخذ تفرعاتها ذاتيةً، أو خصوصيةً، على كثير من التوازن في حركية انتاجها، تحررت إلى حد بعيد مما يمكن تسميته التقنين، أو الاحادية، أو الطغيانية، وتالياً «النخوية» في نوعية التعامل واسلوبه. نزلت من برجها العاجي، وامتدت في يوميات التعاطي، وانفجرت على مساحة واسعة، بين وسائل الترويج أو الانتاج التي راحت تتسع من خلال دور النشر والجامعات والصحف والمجلات. صارت الثقافة بشموليتها من هموم الناس والمثقفين، فاخترقت قطاعات متعددة، لم تكن لتشملها، بمعنى آخر فرضت الثقافة نفسها كظواهر تسعى إلى التكامل، على مجمل وسائل الاعلام من صحف واذاعات ومجلات وتلفزة.

أن هذه الشمولية، أو الطموح إليها، اخرجت الثقافة من حيزها شبه الأدبي، أي الاحادي، إلى الظاهرة الثقافية العامة التي تعبر عن مجمل التناقضات الاجتماعية والفنية والابداعية. لم تعد الثقافة في وسائل الاعلام هي الأدب والأدباء والشعراء والقصائد والمساجلات البلاغية واللغوية والبيانية والشعرية، كما لم يعد رجل الثقافة هو الأديب أو المفكر - الأديب، أو الناقد الأديب، وإنما، اخترقت هذه «الاحاديات» قطاعات من خارج الأدب، ومن خارج الأديب. اخترقت الفنون على أنواعها من مسرح وفن تشكيلي وسينما وتلفزيون، وكذلك العلوم والأبواب الفنية الترفيهية والمنوعات والمجالات الاعلامية الواسعة الانتشار. كل ذلك أدى، ومنذ نحو ثلاثين عاماً، إلى حضور ثقافي ذي استمرارية في الصحافة، رافق ذلك، نهضة صحافية شملت معظم انحاء العالم العربي، نهضة صحافية مرتبطة بنمو ملحوظ لقطاعات واسعة من الجمهور، متعددة الانتماءات والتوجهات والمواقع والأذواق، وكذلك بنمو ملحوظ لفئات واسعة من النقاد والمثقفين المتفرغين أو المتخصصين، وذلك بفعل تطور المؤسسات التعليمية والتربوية وخصوصاً الجامعية، من خلال تأسيس معاهد للفنون والعلوم والآداب، تُخرج مئات الفنانين والنقاد والذواق. والأهم من كل

ذلك بروز نهضة ثقافية طالت الآداب، في المستوى الذي طالت به الفنون : كالتشكيل والمسرح والسينما والتلفزيون. اذن، تجاوزت الثقافة في توازن ظواهرها الاطر الضيقة والمغلقة إلى فضاء الاعلام، فالتحذت حيزها المستقل، والذاتي، والمميز، بعدما كانت جزءاً من المنوعات العامة، والمادة الاخبارية المتفرقة. لم تعد الأخبار الثقافية تنشر في صفحات الأحداث الاجتماعية أو على هامش الأبواب السياسية، وإنما بات لها بابها الخاص، أو قسمها الخاص، أي صارت من يوميات القارئ، بعدما كانت، خاضعة للمناسبة، تفتقد الاستمرارية والتواصل، وراحت، بفعل تنامي دور الثقافة، وتراكم مادتها، تفرد كاتبها ومساحتها ولغتها، فبات لكل صحيفة أو مجلة «واحتها» الثقافية المتمثلة بصفحاتها الثقافية اليومية أو الأسبوعية أو الشهرية، وجهازها الثقافي الذاتي، داخل الأقسام الأخرى السياسية أو الاقتصادية أو الاجتماعية. ولعل هذا ما كوّن، بالممارسة والخبرة والاطلاع، الناقد المختص، وتاليا اللغة النقدية المختصة، بعدما كان الأديب، كنا اسلفنا في القول، أو الشاعر يقوم بهذه المهمة، من موقعه كأديب، لا من موقع المهني أو التقني، فبرز الناقد السينمائي والناقد التشكيلي، والناقد المسرحي، إلى جانب الناقد الأدبي، والناقد الشعري، والروائي... فاستقلالية الأقسام الثقافية أدت، بطريقة شبه بديهية، إلى استقلالية المحرر الثقافي، وأدت إلى تكوّن قارئ «ينتمي» إلى هذه الأقسام يتابعها، وأدت كذلك إلى تكون شريحة واسعة من قراء هذه الأقسام. فالمسرح، اكتسب كظاهرة ثقافية متطورة، مكانه الخاص ضمن هذه الأبواب الثقافية. وإذا عرفنا، أنه، في الفترة الممتدة من الستينيات، تأسست الكثير من الفرق المسرحية المرتبطة بالقطاعين العام (الدولة) والخاص، وانشئت مسارح جديدة في معظم البلدان العربية، وقامت نهضة مسرحية احدثت تطوراً نوعياً في الحركة المسرحية العربية (وأن تفاوتت بين بلد عربي وآخر)، واتجه قسم كبير من العمل المسرحي إلى الاحتراف، وعبرت النصوص المسرحية (غير الأدبية)، إلى دور النشر التي راحت تكبر وتتنامى اصداراً وتوزيعاً، وتشكل اداة اتصال أخرى بالقارئ،

لتمكنا من استيعاب ظاهرة اتساع الاهتمام بالنقد المسرحي في الصحافة المكتوبة (صحيفة يومية، مجلة اسبوعية، شهرية، أو فصلية)، أو الصحافة المسموعة والمرئية (اذاعة، تلفزيون)، لكن إذا كانت السينما مثلاً قد اكتسبت باباً اسبوعياً ثابتاً، وإلى حدّ ما التلفزيون، إلا أن المسرح، رغم احتلاله حيزاً مهماً، لم يكتسب مثل هذا الباب الثابت، إلا في الجرائد (كالأهرام مثلاً)، أو في بعض المجلات، وهذا يعود إلى أن للسينما امتدادات شعبية أوسع من المسرح، (وكذلك بالنسبة إلى التلفزيون)، واهتماماً أكثر استمرارية، وصناعة (خصوصاً في مصر) أكثر تواصلاً مع الجمهور، إلا أن هذه الناحية لا تقتصر على الصحافة العربية، وإنما تطل الصحافة الغربية نفسها، التي تتحرك في واقع مسرحي أكثر تنوعاً واحترافاً وتحفيزاً في تقاليد الناس وعاداتهم، مع هذا لا تفرد الصحافة الغربية (الانكليزية أو الفرنسية أو حتى الأميركية) أقساماً ثابتة للمسرح، وإنما تدرج المسرح والسينما وحتى التلفزيون والادب والباليه تحت عنوان واحد «فنون» تشير إلى هذه النقطة لنقول أن ما يميز الصحافة الثقافية الغربية وجود مجلات مسرحية وسينمائية متخصصة تردفها وتغذيها وتحاورها، في حين أن المجلات المسرحية المتخصصة عندنا قليلة أبرزها «فضاءات مسرحية» (تصدر عن المسرح الوطني التونسي)، و«الحياة المسرحية» (تصدر عن وزارة الثقافة السورية بدمشق)، إلى منشورات مسرحية جامعية أو يصدرها بعض الهواة ولا تستمر طويلاً. ويمكن أن نذكر تجربة مميزة تتمثل في مجلة «الرولة» التي توقفت عن الصدور مؤخراً.

ونظن أن تراجع المسرح في العالم، والأزمة التي يعيشها في العالم العربي، وطفيان العروض الاستهلاكية والتجارية والاستعراضية وتقدم التلفزيون، والأزمات الاقتصادية التي تنعكس على الانتاج، وهجرة كثير من أهل المسرح (إلى السينما أو التلفزيون)، تؤثر في امكانية توسيع الاطار المعطى للمسرح في الصحافة، باعتبار أن الصحافة نفسها، لا تتجوز من بعض هذه الأزمات وخصوصاً ذات النمط الاستهلاكي.

ثانيا : الناقد وسيطاً بين المسرح والجمهور :

نحن نعرف أن المسرح العربي وجد منذ أكثر من مئة وثلاثين عاما . وأول عمل مسرحي لمارون النقاش قدم في ١٨٤٨ . ونعرف أن عشرات الأعمال قدمت منذ هذا التاريخ وحتى الخمسينيات ، للقباني ولناصيف اليازجي وفرح انطون وجورج أبيض ونجيب الريحاني ويوسف وهبي وأحمد شوقي . . . ونعرف أن المسرح ، في هذه الحقبة الطويلة ، تمكن من تأسيس مكانة له لدى الجمهور وخصوصا في مصر . لكن المسرح رغم تعدده الشعبي النسبي لم يكن يطرح في الحقبة المذكورة اشكاليات ، أو تساؤلات ، في لغته أو في ادائه . لم تكن المسرحية قد كونت توجهات غربية أو جديدة بالنسبة إلى الجمهور أو بالنسبة إلى أهل المسرح . أي أنها لم تطرح اسئلة تمس مفاهيمها التقليدية الموروثة من المسرح اليوناني أو العلة الإيطالية أو النصوص الانكليزية أو الفرنسية وخصوصا تلك العائدة إلى القرون الماضية ابتداء من السادس عشر وحتى التاسع عشر . اذن ، لم يكن يحتاج الجمهور إلى وسيط بينه وبين خشبة . (كما أن الصحافة العربية لم يكن من الوارد حينها أن تخترقها نقديا بعض الفنون كالسرح) فمسرحية ليوسف وهبي مثلا أو لجورج أبيض أو حتى لنجيب الريحاني ، لم تكن لتحتاج إلى من يوضح دلالاتها أو بنيتها أو لغتها ، لأنها كانت بسيطة مبسطة تلتقي والذوق السائد والمفاهيم الفنية السائدة . فالجمهور كان هو الناقد والوسيط ، لأنه كان يشاهد مسرحيته . مسرحيته الشعبية التي لا تطرح تعقيدات أو تشابكات .

فعين كان الجمهور يحضر المسرحية المعروفة ، يحضر ذاكرته . لم تكن الأعمال تقدم ذاكرة جديدة قد تبلبل الذوق السائد ، أو تخرب العادات والتقاليد ، فلا الاخراج ولا النص ولا الاداء ولا الديكور ولا التقنيات كانت تقترح ما يكسر أو يشعر بما هو غير عادي . كانت مسرحيات النص ، ولم تكن مسرحيات الاخراج . والنص كما نعرف كان يتأرجح بين الميلودراما والدراما المبسطة والتاريخية والاخلاقية والعاطفية . .

ابتداء من منتصف الخمسينيات وعلى الأرجح في الستينيات بدأ المسرح العربي يفتح على اشكالات غربية جديدة. تعرف إلى برشت وإلى بيراندللو (المسرح داخل المسرح)، وإلى ستانسلافسكي وإلى سارتر وكامو والمسرح الملتزم، وميرخولد، وغروتوفسكي وبستر فايس . .)، وإلى الاتجاهات المسرحية التي ترى إلى تشاكيل جديدة، وبني جديدة، ودلالات جديدة في العمل المسرحي. هنا بالذات برزت الحاجة إلى ناقد يكون صلة وصل بين هذا الجديد وبين الجمهور الذي لم يعتده، هنا بالذات بدأت الأسئلة النقدية ترتبط بالأسئلة المسرحية، ولأن النص المبسط (التقليدي) لم يعد السيد، وانتقلت هذه السيادة إلى العمل ككل بمجمل تفاصيله وحذافيه، لم يعد الناقد هو الأديب، أو الشاعر، صار الناقد هو الذي يحاول أن يرى العمل من جوانبه كافة، نصا وإخراجا، وتشكيلا، جماليا وداليا. صار النقد سؤالا بعدما كان، تبعا للمسرح السائد، جواباً.

ضمن هذا الاطار صارت مهمة النقد اشقى واصعب، وأكثر تعقيدا. فهو يجب أن يستوعب الجديد المتدفق من ناحية، ويجب أن يعرف كيف ينقل هذا الجديد إلى المتفرج وهذا مهم أيضا. أن يشارك المبدعين المسرحيين همومهم، ويتوجه إليهم بالنقد والتحليل والموقف. إذن هو دور مثلث بات على الناقد الصحفي أن يلعبه : دور الوسيط بالنسبة للجمهور، ودور المستوعب والراصد بالنسبة إليه، ودور الكاشف بالنسبة إلى المسرحيين. فهو يجب أن يرافق العمل قبل بداياته، بالخبر الوافي ليهيئ الناس لحضوره، ويجب أن يتابع تفاصيل التنفيذ، ويجب أن يعقب على العمل تعقيبا مباشرا تحت الحاح الصحافة، ويجب، إذا امكن، أن يحلل العمل تحليلا في العمق. إذن : خبر، رصد، متابعة، نقد، تحليل. فهو عنده الآن مسرحية جديدة، مليئة بالاسئلة والاحتمالات ومستويات التأويل والتفسير. وهو عنده جمهور متعلق بذكرته، وبعاداته الفنية والأدبية، جمهور متصل اصلا بالسينما أكثر مما هو متصل بالمسرح، وان أقل خطوة غير مدروسة، سواء تجلّت بلغته النقدية أو بمراجعته، قد تؤدي إلى تنفير هذا الجمهور من الجديد المسرحي المقترح. وتصبح المهمة عندما يرى الناقد أن هذا الجمهور غير مُفرز تماما. خليط عشوائي تترج فيه

الذائقة الأدبية الصرفة بالذائقة السينائية السائدة، بالذائقة النقدية المبتدئة، بالذائقة الصوتية، بالجهل المطبق. . فهو لا يتوجه إلى «جمهور» وإنما إلى جماهير. لا يتوجه إلى كتلة ذوقية منسجمة متراسة، متساوقة، متكافئة متشابهة، وإنما إلى كتل مبعثرة، واستعدادات (تربوية وثقافية ومسرحية)، متفاوتة. اذن السؤال : إلى من يتوجه الناقد؟ إلى أية كتلة من هذه الكتل؟ ولهذا يشعر بمسؤولية كبيرة. فالناس تقرأ عن المسرحية قبل أن تشاهدها، لتقرر (أحيانا) مشاهدتها أو عدم مشاهدتها، وتقرأ عن المسرحية بعد مشاهدتها، لتحاول فهم أو تحليل ما شاهدت بمشاركة الناقد. فالناقد هو الدليل الدائم للجمهور. وتأثيره يتعدى المشاهدين المباشرين لعمل محدد، إلى قطاعات لم تشاهد العمل وترغب في معرفة اتجاهاته وإدائه. ولأن الصحافة العربية لم تعد مركزية في المدن الكبيرة، أو الصغيرة، فتعدتها إلى الاقاليم والارياف النائية فإن الصعوبة تزداد أكثر فأكثر، لأن الالتباس نفسه تشعب وتعقد، ولأن الجمهور ازداد التباسا. ولأن الصحافة العربية لم تعد صحافة اقليمية تنحصر في البلد الذي يصدرها، وإنما صارت صحافة عربية ودولية، تصل إلى مجمل العواصم والاقاليم العربية وغير العربية، فإن مهمة الناقد الصحفي تتعدى دوره المحلي ليلعب دورا عربيا شاملا. لم يعد، في رأيي ثمة ناقد مصري، أو لبناني، أو تونسي أو كويتي أو سوري، صار هناك ناقد عربي. وكما نعرف جميعا، فإن الصراعات بين بعض الانظمة العربية، تحول دون انتقال المسرح من بلد عربي إلى بلد عربي آخر، فإن الصحافة النقدية تلعب دور هذا الجسر بين هذه البلدان المنقطعة عن بعضها. تعرف بمسرحها، بكتابتها، بمخرجها، بممثلها، بفنييها، باتجاهاتها، بنتائجها، بنشاطاتها، والمسرح ليس كالفيلم السينمائي خفيف الحمل، سهل الانتقال، بسبب كثرة العاملين فيه والديكورات والاكسسوارات، مما يعوق أحيانا كثيرة انتقاله من بلد إلى بلد. وهذه الصعوبات تزيد من عزلته. نقول هذا ونحن نعرف كم أن المهرجانات المسرحية التي بدأت تتزايد من دمشق إلى تونس الى الجزائر إلى العراق إلى الخليج، تقرب المسرح العربي من بعضه. وهنا أيضا تأتي الصحافة النقدية لتعمق هذا التقرب وتصل ما انفصل. من هنا كانت ضرورة وجود ناقد يأخذ بالاعتبار كل هذه الأمور،

في تناوله المسرح وفي كتابته ، ومن هنا أيضا ضرورة وجود ناقد مسرحي يكون في مستوى هذه المهمة ، على الصعيد الثقافي والمسرحي والكتابي والاخلاقي أيضا .

ثالثا : الناقد المسرحي - شروطه ومتطلباته :

إن الناقد كي يلعب هذا الدور الخطير الذي اشرنا إليه ، عليه أن يتمتع بشروط ومواصفات أهمها :

- ١ - أن يكون ذا ثقافة مسرحية واسعة، تشمل العروض، وتشمل الأعمال المسرحية المنشورة، ويكون متفتحاً على التيارات المسرحية والنقدية، المحلية والعالمية.
- ٢ - أن يكون متخصصاً في هذا القطاع.
- ٣ - أن يكون متفرغاً، إلى حد كبير، بهذا التخصص وللمتابعة اليومية للنشاطات والتأجيات المسرحية. والناقد المتفرغ (وان كان شبه مفقود في صحافتنا)، اساسي، ورئيسي كي يتمكن من اداء مهمته اداءً وافياً، ومن الداخل.
- ٤ - أن يكون حُرّاً في ممارسة كتابته، وابداء رأيه، وصياغة تحليله، أي ألا يخضع لضغوط المؤسسة التي يشتغل فيها أو السلطة المهيمنة أو عوامل أخرى.
- ٥ - أن يكون ذا لغة نقدية مختصة باصطلاحاتها وتقنياتها. وهذا العنصر مهم جداً في عملية التوصيل التي يقوم بها.
- ٦ - أن يرفض كل الاعتبارات غير النقدية التي يمكن أن تطرأ، بعيداً عن التواطؤ والتملق والتزوير.
- ٧ - أن يمارس عمله النقدي من دون انقطاعات. وممارسة العمل النقدي لا تقتصر على مشاهدة الأعمال المسرحية الموسمية، وإنما تشمل القراءة الدائمة، والشغف الدائم بكل ما هو جديد.

انه الناقد المثالي الذي نطلب، فهل هو موجود على الساحة النقدية؟ صحيح أن الناقد المسرحي العربي لعب دوراً أساسياً عبر الصحافة في تقريب المسرح من الناس وفي تحريضهم على حضور المسرح، وفي رصد ومواكبة ومتابعة التأجيات

المسرحية، الآ، أن الناقد المسرحي، ذا المواصفات التي اشرنا إليها، نادر. فالصحيفة التي تفرغ ناقد السينما للنقد السينمائي، لا تفرغ عادة الناقد المسرحي للنقد المسرحي. فهو مضطر إلى أن يكتب في كل شيء، في الشعر وفي الرواية وأحيانا في الرياضة كي يرضي أصحاب الصحيفة.

ولهذا فالناقد المختص يكاد أن يكون غائبا. كأن هناك «محررا» تحتويه الصحيفة كي توفر على جهازها الصحفي كل شيء. ولهذا يفتقد هذا الناقد استمرارية المتابعة والتعمق تحت ضغط اللقمة. ولهذا يفوته ما يفوته من القراءات والامامات والمراجعات والكتابات فيفتقر ثقافيا يوما بعد يوم، وينكسر تحت الحاح المنحى الاستهلاكي الداهم. يضاف إلى ذلك أن الصحيفة (أو الاقسام الثقافية) تفسح في المجال لانس غير متمكنين من الكتابة أو من الثقافة المسرحية، أو غير ملمين بالماما كافيا بما يجري على الساحة المسرحية، بنشر مقالات أو غير مقالات عن المسرح وهذا يزيد البلبلة في مستويات الكتابة النقدية.

إن مجمل هذه العوامل تؤثر في الكتابة النقدية وتنعكس على توجهاتها ولغتها ومصطلحاتها وإيقاعاتها وأسلوب رصدها وخلفياتها. وهذا ما سنحاول تبينه في القسم اللاحق.

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

رابعاً : اشكالية الكتابة النقدية الصحفية :

هل يمكن فرز لغة نقدية مسرحية خاصة بمصطلحاتها ومفرداتها تختلف عن اللغة النقدية المستعملة في نقد الشعر أو السينما أو الفن التشكيلي. بمعنى آخر، هل تكونت عندنا لغة نقدية مسرحية خالصة، لا تستحضر أو تستعير من «اللغات» و «الاساليب» النقدية الأخرى قاموسها أو مفهومها أو قياسها؟ وهذا يستتبع سؤالاً آخر : هل يمكن فرز ناقد مسرحي، يتمتع بأسلوب وبلغة وبمفاهيم مسرحية خالصة؟ هل عندنا نقد مسرحي في الصحافة العربية؟ هل الكتابات التي نكتبها ونقرأها في الصحف والمجلات هي فعلاً كتابات نقدية، أم أننا نسميها «اصطلاحاً» وتيسيراً «نقداً»؟

الواقع أنه من الصعب جدا تعميم عبارة نقد مسرحي على ما يكتب في الصحف والمجلات العربية تحت هذا الزعم. صحيح أن هناك كتابات ساهمت كثيرا وفي عمق بتطوير الحركة المسرحية وايصالها وتيسيرها، إلا أن هذه الكتابات النقدية بقيت هامشية بالنسبة إلى كتابات أخرى، لا تنتمي إلى النقد. انها لغة وسطى بين محاولة النفاذ إلى النتاج المسرحي وبين وصفه أو اخباره، أي أنها، في مجملها مقالات اخبارية أو سردية أو تعدادية، لا يسودها، «مصطلح» واضح أو تفرّد في تبني نقدي واضح. ففقدان المصطلح في هذه المقالات يبعثر المعنى الذي يمكن أن يستند إليه الناقد، ويخلق حالة من الفوضى في مستويات التحديد والتعريف والايصال نفسه. ويدل كذلك على هشاشة في الرؤيا لدى الناقد، وضعف في المخزون التاريخي والابداعي والثقافي لديه، من شأنه أن يفقد الدلالات مركزيتها ودقتها ووضوحها، مما يؤدي إلى تضليل مثلث يربك القارئ (والمترجم)، ويربك المبدع / المنتج ولا ينجو منه الناقد الذي يجد نفسه حيال حقل مجهول من التراكيب الفضاضة والمفاهيم الغامضة. ولا نظن أن الصحافة النقدية مسؤولة وحدها عن فقدان الاصطلاح الدقيق والمحدد في اللغة النقدية. فمسألة المصطلح لا تقتصر على النقد المسرحي وإنما أيضا على النقد الشعري وعلى الدراسة العلمية والسينمائية والفلسفية والتكنولوجية. إنها أزمة عامة، لأنها تتصل عمومها بمصادر غربية وبمصادر تراثية أيضا. فالتيارات المسرحية الغربية التي هبت على العالم العربي منذ منتصف الخمسينات، حملت معها بذور وفروع وثمار هذه الأزمة. فالذين تعاملوا مع النصوص المسرحية الوافدة، والاتجاهات المسرحية الوافدة، والمدارس النقدية الوافدة، لم يتمكنوا من وضع تحديدات عربية نهائية لتلك المصطلحات الغربية. ولأن مراكز الأبحاث المسرحية واللغوية، في الجامعات والمؤسسات الأخرى لم تتعامل مع هذه المسألة تعاملًا جديًا، فقد تفاقمت وازدادت خطورة، وحدث نوعا من البلبلة في المتن النقدي، وتفسخ داخل الدراسة والمقال. وما زاد الأمر تباسا أن غالبية الذين تعاطوا هذا الشأن كانوا إما ادباء أو مسرحيين مبدعين، ومن الطبيعي الا يؤدي هؤلاء مهمة الناقد المهني المختص في حصر المصطلح وتقنينه. نالمصطلح

عندما يفقد تحديده يفقد معناه وقد ينضم إلى نقيضه، أو إلى شيء آخر لا يمت إليه بصلة. وإذا كان تهاون مراكز الابحاث المسرحية واللغوية أو غيابها، ساعد على هذا التفاهم، فإن ضعف المجالات المسرحية المتخصصة، ومحدودية انتشارها، وعدم استمراريتها، واقتقادها، عموماً هذا الهم «الاصطلاحي» عمقت الأزمة. فهناك دراسات مطولة قرأناها في بعض المجالات المسرحية المتخصصة وعابنا فيها خللاً في استخدام المصطلح، وعدم دقة في استعماله، ومزاجية في تحديده. وهناك ناحية أخرى مهمة تؤثر في هذه المسألة وهي التفاوت البارز في تطور خريطة المسرح العربي على امتداد العالم العربي. هذا التفاوت لا يتيح تعميماً نظرياً وميدانياً للمصطلحات باعتبار أن هوة عميقة قد تفصل مثلاً حركة مسرحية في أحد بلدان المشرق العربي عن أخرى في أحد بلدان المغرب العربي. فما يعتبر «طليعيّاً» أو «جديداً» أو «ثورياً» أو «رائداً» هنا، قد يعتبر محافظاً أو متخلفاً هناك. حتى الذين تبنوا البرشيتية مثلاً، سواء في مصر أو سوريا أو لبنان أو تونس أو المغرب، لم يتوصلوا إلى ضبط المصطلحات البرشيتية أو بنظرياتها الإخراجية والنقدية. وحتى نظريات المسرح الاحتفالي/ التراثي، بقيت، بين تعدد المتعاملين معها من دون مصطلح واضح، فضفاضة التأويل وغامضة الأبعاد. الجانب الآخر الذي يشوش المصطلح النقدي عند الصحفي (وعند سواه)، يتمثل بانفصال النظرية المسرحية عن التنفيذ المسرحي. كأن النظرية في وادٍ والتنفيذ أحياناً في وادٍ آخر. مثلاً، يأتي مخرج أو كاتب ويضع نظرية تتصل بالاحتفالية، ويقدم عمله المسرحي كتجسيد لها. تشاهد العمل فلا تجد أثراً لا مما قال المخرج أو الكاتب عن الاحتفالية ولا حتى عن التفاصيل. هذه الظاهرة قد تؤدي إلى بلبلة على صعيد النقد، وبالطبع على صعيد المسرح.

إنَّ إشكالية المصطلح هذا، تفضي إلى مجموع إشكاليات ترتبط بالنقد الصحفي نفسه، وتبدي بوضوح في الكتابة التي تمارس فيه، لتصبح ظواهر معمة، تتفاقم أكثر فأكثر مع ازدياد المتطلبات الاستهلاكية في العمل، وتراجع المسرح الجاد. من هذه الظواهر :-

أ - الكتابة الانشائية في النقد الصحفي : وهي من أكثر الاتجاهات بروزاً. وأورد

هنا مقطعا اقطفته من أحد المقالات الصحفية حول احدى المسرحيات وفيه «أن هذه المسرحية من أعظم المسرحيات التي شاهدها. مسرحية عملاقة، كبيرة، تجاوزت كل ما قبلها. النص فيها جزل وقوي ويدل على عبقرية كاتبه. أما المخرج فإنه حقق انتصارا لا مثيل له في اخراجه. . » هذا النموذج نقرأ مثله كثيرا، فهو لا يقول شيئا. انه انشائي، بلاغي، يمكن، أن يصلح لأية مسرحية اخرى، أو لأية قصيدة أو لأي فيلم. هذا النقد الذي لا يقول شيئا، نقد لا ينقد ولا يضيف ولا يفيد. وقد يقابله - مثال حماسي اخر، لكن هجائي. والنتيجة ذاتها. الواقع خارج العمل. خارج اسرار لعبته. خارج دلالاته. .

ب - الكتابة غير المتميزة : والتي تتمثل بعدم قدرة الناقد على استخلاص ما يميز العمل المعني عن سواه. فيكتب مقالا، يمكن ان يصلح، في حال تغيير اسم المسرحية والمخرج لمسرحية اخرى أو لمسرحيات اخرى. كأنه يكتب كتابة احادية معممة عن كل المسرحيات. مثلا يكتب عن مسرحية احتفالية للطبيب الصديقي. كما يكتب عن مسرحية احتفالية جمالية اخرى لمحمد ادريس، او لعبد الكريم برشيد. أو يكتب عن مسرحية حكواتية لروحيه عساف كما يكتب عن مسرحية حكواتية لجواد الأسدي. فيلغي بذلك تمايزات كل عمل وكل مخرج وبصماته وانجازاته. ويضلل القارئ في كتابته هذه، ويسقطه في تعميماته. كأنه يلتحق بالنظرية العامة ولا يلتفت إلى تجسيد كل عمل لها، فيلتحق القارئ غير المهيا بهذه التعميمات. هذه الظاهرة موجودة ربما على شكل اخطر في الشعر، مثلا، عندما يتكلم ناقد عن شعراء الحداثة وكأنهم شاعر واحد، أو عن نصوصهم وكأنها نص واحد. أو كأن يكتب ناقد عن كل الفنانين التشكيليين التجريديين وكأنهم فنان واحد، أو عن افلام السينما الواقعية وكأنها فيلم واحد. انه غياب النص الفردي، والابداع الذاتي، وحضور النوع الذي يجرد عملية الابداع من خصوصيتها.

ج - الكتابة اللتباسية : وهي التي لا تعرف من اين تبدأ أو إلى أين تنتهي. خبط عشواء. وهي التي لا تنطلق من أي موقع، أو خلفية، أو نقطة ارتكاز، تستعير

نصها النقدي من خليط لفظي وكلامي متعدد الانتساب، ومجهول الدلالات. فتجد أن قاموسها «النقدي» المستعمل. مأخوذ من مصادر تشكيلية حيناً، وسينائية أو أدبية حيناً آخر حيث يصبح المقال بؤرة مفلوشة متناكرة العناصر، متنافرة المواد. هذا النوع من الكتابة الصحفية يوقع القارئ في الالتباس، وكذلك أهل المسرح، وأيضاً كاتبه، الذي لا يعرف دائماً ما يكتب وما لا يكتب. ولعل وراء هذه الكتابات مقاصد أحياناً، منها إيقاع المعنى في غموض التأويل، أو على الأقل في تعددية التأويل. اذكر أن أحد المرححين قال لي إن الناقد الفلاني كتب عنه مقالا إيجابياً. وعندما التقيت الناقد المذكور قال لي العكس وحرانياً «دمرته» فإذا كان المسرحي فهم نص الناقد على غير حقيقته، وهو المفترض أن يكون ملماً وعارفاً، فكيف هي حال القارئ المسكين، الذي من بعده أو من قبله، لا يحتمل كثيراً هذه البهلوانيات اللفظية الفارغة التي تشوشه. ونظن أن مثل هذه الكتابات من أسباب تنفير كثير من الناس لا من النقد فقط وإنما من المسرح. يقرؤون ولا يفهمون. وكيف يمكن أن يفهموا ما لا يفهمه كاتب النص نفسه من نصه. ونظن أيضاً أن وراء هذه الالتباسية عدم امتلاك لخاصية الكتابة العربية، مما يؤدي إلى ابتسار في المعنى، وقصور في اللغة وهشاشة في المعجم المستخدم وجهل بمفرداته وعباراته. السبب الآخر أن بعض النقاد الصحفيين العرب، جاؤوا إلى النقد العربي عن طريق ثقافتهم الأجنبية، وتأثراتهم بالصحف الغربية نفسها. فهم يفكرون مثلاً بالفرنسية، ويكتبون بالعربية لكن أيضاً بإيقاع ومنطلق اللغة الفرنسية، كأنهم يكتبون مقالا فرنسياً (أو إنكليزياً) بالحرف العربي. هذا النوع من المقال كثير، ويزيد هذه الالتباسية في النقد الصحفي الذي لا يحتمل مثل هذه الكتابة التراكمية.

د- الكتابة الوصفية/ السردية : وهي التي لا تدخل في متاهات التحليل، ولا في كواليس الالتباس، ولا في «مخاطر» النقد. تروي العمل، تسرده بأسلوب قريب من تناول القارئ، وأحياناً مشوّق. تتكلم عن «الحدوتة» أكثر مما تتكلم عن العمل المسرحي كنتاج فني مركّب. إنه الأسلوب الذي يستهوي المسؤولين في

الصحف والمجلات، ويندرج في سياستهم. هذا الأسلوب (كما يقولون) يفهمه الجميع. ولا نريد كتابات مقعدة، محللة تنفر القارئ. ويجب أن نعترف أن هذا الأسلوب، في حال إجادته، ليس سهلاً، فهو يتطلب سليقة قصصية لدى الناقد، أو حساسية «حكواتية» قد لا تتوفر عند أي شخص أصلاً. إن أسلوب الصحافة الغربية وخصوصاً الفرنسية، هو أسلوب سردي / تحليلي. جريدة «لوموند» الفرنسية، يطفئ في صفحاتها الثقافية، وخصوصاً في قسم «الفنون» ومن ضمنها المسرح، الأسلوب الذي يروي، ويسرد. وكذلك مجلتا «الاكسبرس» و «لوبوان» وحتى «النوفيل أوبسرفاتور»... و «الفيغارو»، لكن خطورة هذه الكتابة (رغم جمالها أحياناً مع بعض المجيدين)، أنها تُفرغ العمل المسرحي من أشكاله الفنية ومن دلالات مضامينه، وتحرم القارئ من المشاركة، عبر النقد، بالنفوذ إلى عمق العمل، وإلى أسرار لعبته، أو ضربته «الفنية»، أو حيّزه الفاعل في بيئته. على أن الخطورة الكبرى تأتي من جهة الصحفيين الذين يمارسون هذا الأسلوب من دون أن يكونوا على القدر الكافي من اجادة التعبير وسلاسته. والصحافة العربية بمثل هذه الافلام الرديئة، التي لا تشوّه فقط بنية العمل المسرحي وقيمتها الحقيقية، وإنما تشوّه أيضاً سماته الأصلية. وتعويضاً عن ضعف مستوياتهم يعتمد بعض هؤلاء النقاد على الاثارة في ابراز تفاصيل العمل، تقترب أحياناً من الأسلوب البوليسي. أي تتحول الكتابة الصحفية، في مثل هذه الحالات إلى وسيلة ترفيحية، مسلية. هذا الجانب يشمل اخبار المسرحيين والفنانين، فيلجأ الصحفي إلى أسلوب «الفضيحة» أو أسلوب المبالغة، وأحياناً لا يتورع عن تلفيق الاخبار سعياً إلى التشويق والاثارة، كي لا أقول الابتزاز.

هـ- الكتابة الاعلانية : هي الكتابة التي تقوم مقام الاعلان والدعاية بدل أن تمارس حدوداً دنيا من التقويم أو النقد. وهي ترتبط أساساً بالعقلية الاستهلاكية التي بدأت تغزو المؤسسات العربية، من رسمية وغير رسمية. وترتبط كذلك بعلاقة بعض أهل المسرح ببعض هؤلاء النقاد، وقد تركز هذه العلاقة على الرشوة، أو على أساليب الترغيب. انه المقال المدفوع، أو الفاتورة المدفوعة. كل مقال هو

فاتورة، تدفع سلفاً أو لاحقاً، وقد عمد بعض أهل المسرح (من اصحاب الفرق وخصوصاً الخاصة، ومن النجوم) إلى تعيين بعض النقاد مستشارين فنيين لهم، أي موظفين في «مؤسساتهم» الاعلامية، يتقاضون مرتبات وربما «تعويضات» ومكافآت استثنائية لقاء الترويج لاعمالهم في الصحف والمجلات التي يشتغلون فيها. هذه الظاهرة الخطيرة تستفحل أكثر فأكثر، مع ازدياد الأزمات الاقتصادية التي يعانيتها العاملون في النقد.

و- الكتابة الاستهلاكية : وهي التي يقع فيها معظم العاملين في النقد الصحفي، خصوصاً في الجرائد اليومية (وحتى الاسبوعية) فهم، تحت الحاح الحدث المسرحي (مسرحية، مهرجان، ندوة)، مضطرون إلى المبادرة لتغطيته في السرعة التي يتطلبها الشغل الصحفي. فالناقد، هنا، لا يمكن أن يجعل الجريدة تنتظر أياماً أو أسابيع كي يعد مقاله العمق، أو دراسته الوافية. فالجريدة لا ترحم، والايقاع السريع يسحق كالتاحونة، والمنافسة بين وسائل الاعلام لا تفسح مجالاً للانتظار والتريث. لكن من إيجابيات هذه الكتابة أنها تتعامل مع النتاج المسرحي كحدث، تتابعه متابعة يومية، وتحاول أن تعطي أفكاراً أولية عنه، أو على الأقل مقارنة مبسطة له. لكن المشكلة، أن النقاد يكتبون، في معظم الأحيان، بهذه المتابعة السريعة، التي تساهم في إعطاء فكرة ناقصة ومسطحة عن العمل. ونظن أن التغطية المباشرة لأي مسرحية، يجب أن تتبعها مقالات لاحقة تتسم بالنقد الفعلي وبالتعمق المطلوب. وهو أمر لا يتوفر دائماً للناقد. والخطر أن هذه الكتابة الاستهلاكية بدأت تطفئ وتعم في صحفنا ومجلاتنا العربية، بل إن بعضها غرق في الاسفاف والابتذال. إنها الكتابة المشتراة التي من شأنها إن استمرت أن تلعب دوراً سلبياً جداً بالنسبة إلى القارئ وإلى أهل المسرح أنفسهم.

خامساً : الكتابة النقدية الصحفية والتيارات المسرحية :

بين الستينات والسبعينات احتشدت في المسرح العربي تقريباً كل التيارات والاتجاهات المسرحية الغربية، سواء عن طريق الترجمة أو الاقتباس أو التأليف أو

الايخراج و. . فالملمحية البرشتية ازدهرت في مصر في أعمال متأثرة بها لرؤوف مسعد ورشاد رشدي ونجيب سرور والفرد فرج وميخائيل رومان، وفي سوريا مع سعدالله ونوس وفي لبنان مع اقتباسيات جلال خوري. . . والمسرح العبثي وجد في الفترة ذاتها أيضا، من يوافيه كتابة واقتباسا، كتوفيق الحكيم ويوسف ادريس وميخائيل رومان، والمسرح داخل المسرح (رائده بيرندللو)، لا يزال حتى اليوم يظلل كثيرا من المسرحيين العرب، بدءا بتوفيق الحكيم ومحمود دياب ونجيب سرور واستمرارا بريمون جبارة. ويعقوب الشرداوي. . . والمسرح الطقوسي (غروتوفسكي)، مع منير ابودبس، ومسرح القسوة (انطونان ارطو). . الخ وإذا كان بعض المسرحيين والكتاب بنى كتابيا ونقديا هذه الاتجاهات إلا أن النقد الصحفي، بقي على هامشها، قلما نجد كتابة صحفية تُروّج مثلا، للعبثية أو للبرشتية، اي قلما نجد كتابة صحفية ملتزمة، هذا الاتجاه أو ذاك. ولا يعني ذلك أن النقد الصحفي التزم حيادا، أو موضوعية مطلقة، وإنما، حاول الارتباط بالعمل كتنتاج مستقل، وتعامل معه، من دون افكار مسبقة تتصل بمثل هذه الاتجاهات. لكن المشكلة الاساسية أن النقد الصحفي، لم يكن يمهّد لهذه الاتجاهات الغربية الجديدة، لأنّ المسرحيين والمترجمين كانوا اسبق منه إليها. . . ولهذا بقي (ولا يزال) لاهثا وراء هذه التيارات، عاجزا عن اللحاق بها دائما، خصوصا، وأنها اندفعت كلها، تقريبا في فترة لا تتجاوز السنوات العشر أو أكثر، (١٩٦١ - ١٩٧٢)، وبُترت جميعها تقريبا، عند الجميع تقريبا، قبل أن تتعمق وتنضج. فالمسرحي العربي كان يحضن البرشتية في عمل ثم ينتقل فجأة، وبلا مقدمات، وبلا استمرارية، إلى بيراندللو، ثم إلى بيتر فايس ثم إلى آخرين، مما أوجد مناخا من البلبلة وان اتسمت بحيوية بالغة. النقد الصحفي عانى هذه البلبلة، والتبست عليه المفاهيم، والاصطلاحات والتمايزات، وبرز كل ذلك في كتابة اختلطت عليها الأمور. ولهذا ربما، وقع كثير من الجمهور بهذا الالتباس الذي لم يتمكن النقد الصحفي من توضيحه، مما أدى إلى شيء من النفور والابتعاد عن هذه التيارات الجديدة. (ربما يكون المسرحيون مسؤولين أيضا عن هذا التنفير).

مع هذا فقد دخلت إلى مناخ الجمهور عبر مقاربة الصحافة هذه الاتجاهات

وسواها ملامح جديدة، واشكاليات جديدة، خصوصا، عندما عمد بعض النقاد والكتاب المسرحيين إلى وضع مداخل وبيانات توضح هذه الاتجاهات.

سادسا : الكتابة النقدية الصحفية والتيارات النقدية الحديثة :

إذا كانت التيارات المسرحية المختلفة برزت، كما اسلفنا القول، في تفاصيل الكتابة الصحفية، فإلى أي مدى تأثرت الكتابة الصحفية - النقدية، بالتيارات النقدية الحديثة كالفرويدية والبنوية والألسنية، والسيمائية، والواقعية الاشتراكية، والايولوجية عموما، والانطباعية، الشكلية...، وهي تيارات، ميزت مجمل هذا القرن.

إن تبني احد هذه التيارات يفترض، أول ما يفترض، اختصاصا به، وتملكا لاساسياته وقوانينه ومنهجه ولغته وخصوصا مصطلحه. كما أن تطبيق مثل هذه التيارات على المسرح امر جديد. علما بأن الشعر العربي والرواية العربية والقصة العربية، كان لها حظ وافر في عملية التطبيق هذه. فالناقد العربي اخترق هذه الاتجاهات النقدية الوافدة، وحاول وإلى حد بعيد، تأصيلها نظريا، وربطها بمخزون التراث العربي اللغوي، الفقهي، وميدانيا بتطبيقها على نصوص روائية قديمة (كألف ليلة وليلة، أو المقامات)، أو حديثة، وعلى نصوص شعرية قديمة أيضا ك بعض المعلقات والقصائد المهمة في الشعر العربي القديم، وكذلك على نصوص شعرية معاصرة وحديثة. وقد صدرت عشرات بل مئات الدراسات والابحاث ذات الاتجاه البنوي أو الألسني أو الواقعي أو الشكلي، سواء في مؤلفات مستقلة، أم في مجلات. لكن المسرح بقي، وإلى حد كبير بعيدا من هذه التطبيقات لكن، بما أن الصحافة النقدية عندنا، مفتوحة على الظواهر الثقافية والنقدية والتحليلية، من خلال نقادها أو من خلال الكتاب والمحللين المسرحيين الذين دأبوا على نشر مقالاتهم ودراساتهم في الصحف اليومية والمجلات الأسبوعية، أو الشهرية، (لغياب المجالات المتخصصة). فقد تأثر النقد الصحفي بهذه الاتجاهات، تأثرا يراوح بين الاقتباس الكامل لها، والتزامها الحرفي احيانا (خصوصا بالنسبة إلى الاتجاهات الواقعية/

الايديولوجية، وبين الاستفادة من روحها أو من مفرداتها، ولعل أكثر الاتجاهات رواجاً في هذا الإطار هو الاتجاه الواقعي بروافده المتعددة. وتليه اللسانية والشكلية. لكن اللسانية لوعورة مسالكها بالنسبة إلى النقد الصحفي نفسه، فقد ظهرت آثارها اللفظية والبنائية العامة، أكثر مما ظهرت منهجيتها واصطلاحاتها. فالناقد الصحفي، بات يستعمل مثلاً عبارات تنتسب إلى البنيوية مثل «الدلالية» و«البنية» و«الدال» والبؤرة الدلالية، كما دخلت في قاموسه الكتابي مثلاً مفردات من مدرسة التحليل النفسي الفرويدية مثلاً «عصاب»، و«العلاقات الأوديبية والهستيريا» و«الهوس» و«الهاجس» و«المكبوتات»، و«التنفيس»... الخ. . . اذن، دخلت هذه الاتجاهات (باستثناء الواقعية الاشتراكية التي اخذت مداها)، في صلب الكتابات النقدية اليومية، لكن من خلال التراكيب والمفردات، لا من خلال انسجام كامل وداخلي بالمنهج. وإذا كانت مثل هذه التأثيرات لونت النقد الصحفي وجمدت من حيويته، إلا أنها، أوقعت الناقد نفسه في التبائية المصطلح (وهذا ما اشرنا إليه سابقاً)، خصوصاً عندما افرغت المصطلحات من مضامينها ودلالاتها، لتصبح لفظية، ومتناقضة، ومتعددة التفسير ورجراجة، ومن الطبيعي أن ينعكس هذا الالتباس على القارئ، خصوصاً القارئ غير المهيا لثل هذه المقاربات. لهذا ربما، بقي النقد الصحفي المسرحي انطباعاً، ولهذا بقيت الكتابة الانطباعية، رغم حضور تلك الاتجاهات التي ذكرنا، هي السائدة، لأنها، مع استفادتها المركزة أحياناً والعشوائية أحياناً أخرى من مجمل هذه التيارات، فقد بقيت متفلتة من التزاماتها وقوانينها، متحررة من قوالبها الصارمة.

سابعاً : نحو مرجعية في النقد الصحفي للمسرح :

إذا كان النقد المسرحي في الصحافة بقي رغم الظواهر السلبية التي شابته، الجسر الأهم بين العمل المسرحي والجمهور، فإن مهمته اليوم، باتت أخطر وأكثر تحدياً بالنسبة إلى واقع المسرح العربي.

فالنقد يواجه حاليا أزمتين : أزمة تتمثل بتراجع المسرح الجاد، وهجرة أهله إلى التلفزيون والسينما والفيديو، وطغيان ما يسمى المسرح التجاري، وذبول معظم الاتجاهات المسرحية الطليعية، وهذا يفقده الينابيع التي يسترفدها وتحياه، باعتبار أن النقد لا يمكن أن يعيش أو أن يستمر من دون مسرح، وأزمة أخرى تتمثل بواقع الأقسام الثقافية (بما فيها المسرح) الذي يلتحق قسرا أو طوعا بالواقع الاستهلاكي العام الذي ينعكس على هذه الأقسام نفسها.

ولهذا نشهد يوما بعد يوم تحول الأقسام الثقافية إلى صفحات ترفيهية وأبواب تسلية، تسيطر فيها الاخبار الفنية والمقالات الخفيفة. ونظن، أن الأقسام الثقافية مهددة، ويخشى أن تكون في طريقها إلى الانقراض، إذا ما استمرت هذه الظواهر الاستهلاكية بالتنامي والاستفحال.

من هنا تأتي ضرورة استعادة النقد «سلطته»، أي مرجعيته. أي العلاقة العضوية المثلثة مع الجمهور، ومع المسرح، ومع نفسه. ومن هذه المرجعية بالذات، وبها، يقبل التحدي الصعب، بل المواجهة الشاقة. ولا يمكن للنقد أن يواصل المواجهة، أو التحدي، من دون أن يحدد علاقته بما هو سائد حوله، وبما هو طليعي، وبما هو مستقبلي، ليكون، لا حاميا للماضي وللحاضر فقط، وإنما حاميا أيضا للمستقبل، لمستقبل المسرح نفسه. فالنقد الصحفي الذي فقد على أيدي بعض العاملين فيه، المصداقية، والجدية، والموقع المتقدم، والضمير المهني والفني، وثقة الناس به، عليه، اليوم، أن يعيد تأسيس ذاكرته، ولغته، وتوجهاته وعلاقاته، كي يستعيد مرجعيته المطلوبة. عليه أن يكون نقدا. أي عليه أن يتصالح مع نفسه، ومع أسئلته الكبيرة، وقلقه، وشغفه، قبل أن يتصالح مع الآخرين.

وسائل الاتصال

وأثرها على

الجمهور المسرحي

«الاذاعة والتلفزيون»

موسى زينيل موسى

ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

مقدمة :

الجمهور من أهم العناصر في نجاح العمل المسرحي - ان لم يكن أهمها - فبحوار الكاتب المبدع والمخرج الخلاق والممثل البارِع وباقي عناصر العمل التي يجب أن تتكامل وتتضافر وتتناغم في اتساق تام ، يظل الجمهور هو حجر الزاوية ولا يمكن أن توجد حركة مسرحية ناجحة متطورة نشطة في أي مجتمع بدون جمهور فأَي عمل مسرحي لا يقدم لمنفعة الأشخاص المشتركين فيه ، وإنما يقدم لمتفرجين يوحد بينهم المسرح رغم اختلاف أعمارهم ومشاربهم وأمزجتهم ومستواهم الثقافي والاجتماعي ، فهم سادة العرض وملاكه ومموليه ويجب علينا احترامهم وتقدير احتياجاتهم واهتماماتهم لنقدم لهم فناً شيقاً

متقن الصنع ممتعاً ومفيداً ، لا معاملتهم ككم مهمل لا نهتم ان حضر أو لم يحضر ، أعجب بالعمل أم لم يعجب ، لا نلتفت لملاحظاته ولا نغير آراء واتجاهات أفرادها انتباهاً .

فشكسير العظيم « لم يكن يتعالى قط على جمهوره رغم أنه ينتهز الفرص كي يندد بالنواحي السالبة في الجمهور الذي سماه في مسرحية كوريولا نوس : « الوحش ذو الألف رأس » إلا أنه كان يعلم تماماً أنه لا مسرح بلا جمهور . صحيح انه يؤكد في هاملت أن المسرحية هي الأساس غير أنه لا يلقي في وجوه جمهوره بمسرحيات صماء تحوي أفكاراً فحسب بل يقدم الحياة ذاتها ، مقطرة ومفنتة ، ومشغولة شغلا دراميا بديعا فائق الحس »^(١) .

ولكن بالرغم من تلك الأهمية القصوى للجمهور إلا أنه لم يعط حقه من الدراسة والبحث فعلى ما تزخر به المكتبة العربية من الكتب والدراسات والأبحاث التي وضعت أو ترجمت من الآداب الأخرى : تتناول العمل المسرحي من جميع جوانبه الأدبية والفنية والتقنية ، ظل هذا الجانب لا يحظى إلا بأقل القليل من الاهتمام من قبل الباحثين والدارسين .

لذا أحبي القائمين على هذه الندوة لحكمتهم في اختيار موضوعها ولحسن تخطيطهم لها وبراعتهم في توزيع موضوعاتها آملاً أن تكون نقطة ارتكاز تنطلق منها أبحاث ودراسات أعمق وأشمل عن هذا الجمهور الذي يجب أن يكون نصب أعيننا دائماً نلاحظه عن كثب لمعرفة اتجاهاته وميوله وما يؤثر فيه فيقربه أو يبعده عن عمل أو اتجاه مسرحي ما ويشكل ذوقه العام تجاه مختلف الفنون وفي مقدمتها المسرح ، ولعل من أكثر ما أثر ويؤثر في هذا الجمهور ويحدد موقفه تجاه المسرح : وسائل الاتصال الحديثة ، فما مدى هذا التأثير وما حجمه وما طبيعته ؟ وما صلة المسرح بتلك الوسائل ؟ وما موقف رجال المسرح تجاهها ؟ تلك بعض الأسئلة التي تطمح هذه العجالة الى الاجابة عليها .

مدى قدرة وسائل الاتصال الحديثة على تشكيل الذوق العام :

تلعب وسائل الاتصال الحديثة وبالأخص الراديو والتلفزيون - وما تطور عنها من

أجهزة لعرض الأشرطة السمعية والبصرية - دوراً خطيراً في حياتنا المعاصرة ، نظراً لما تتمتع به من خصائص فريدة لم تتوفر لغيرها من الوسائل عبر تاريخ البشرية الطويل بفضل ما أتاحتها لها العلم الحديث بثورته التي بلغت أوجها خلال العقود الأخيرة من هذا القرن والتي تنبئ بما سيأتي مستقبلاً من تطور أكبر وأخطر ، فهذه الوسائل أصبحت في متناول أعداد غفيرة من الناس بمختلف أعمارهم وأجناسهم ومستوياتهم المعيشية والثقافية - في الريف والحضر - يتعرضون لتأثيرها ليل نهار فتفعل فيهم فعلها مغيرة عاداتهم وأفكارهم وطرق معيشتهم وأذواقهم في المأكول والملبس وتقدم الفنون المختلفة بما لها من قدرة فريدة على تجسيد المفاهيم والاتجاهات وأنماط السلوك ، بصورة أداء فعلي متجسد متطلباً لأكثر من حاسة من الحواس الفعالة غير معتمدة على الوصف أو الحديث المباشر ، مما يساعد الى حد كبير على ضمان القناعة ويؤدي بالتالي الى تغيير الاتجاه والسلوك نحو الأحسن ان كانت الرسالة التي تبث حسنة ونحو الأسوأ ان كانت الرسالة سيئة ، ولكن ما مدى مسؤولية تلك الأجهزة عن هذا التغيير ؟ لا أعتقد انها مسؤولة مطلقة فهي كوسائل تحمل الخير اذا أحسن استعمالها وتحمل الشر اذا سيء استعمالها ، وهي لا تخلق الاتجاهات ولا السلوك إنما تشكل عاملاً مساعداً ، فقيم واتجاهات الأفراد والجماعات تشكلها عوامل عدة من خلال مؤسسات اجتماعية مختلفة للتلفزيون « لا يمكن أن يسأل مسؤولية مباشرة عن بعض ما ينسب اليه من اتهامات لأن هذا الجهاز يعمل عنصراً مقبواً ومساعداً وليس سبباً مباشراً أو عنصراً خالقاً للقيم والاتجاهات الاجتماعية الخاطئة » (٢).

ولكن تبقى تلك المسؤولية - رغم عدم اطلاقها - مسؤولية كبرى نظراً للخواص التي أشرنا اليها ولانتشارها الكبير فلا تكاد مؤسسة من المؤسسات الثقافية والاجتماعية التقليدية كالبيت والمدرسة تسلم من تأثير هذه الأجهزة « فقد أثبتت الدراسات والاحصاءات التي قام بها بعض الأجانب في انجلترا وأمريكا ، كما أثبتت دراسة المركز القومي للبحوث الاجتماعية في مصر أن مشاهدة التلفزيون قد أصبحت عادة لدى كل أسرة ودعامة لكل فئات عمر الانسان وأن التلفزيون يمثل بديلاً سهل التناول عن السينما وسائر الملاهي وأن متوسط ساعات المشاهدة للأسرة الأجنبية هي أربع ساعات يومياً الى

ست ساعات في أيام العطلات وهي للأسرة المصرية ولا شك أكثر تمتد من ست ساعات الى ثماني ساعات أو تسع ساعات أيام العطلات» (٣).

وقد أثبتت دراسة أجريت في قطر ونشرت عام ١٩٨٣م أن متوسط ساعات المشاهدة اليومية لمجموعة الدراسة تتركز ما بين ثلاث ساعات الى أقل من ثماني ساعات يومياً وأن المتوسط العام ٥ ساعات و ٣٠ دقيقة وأن متوسط ساعات الاستماع للإذاعة ٣ ساعات (٤).

فالإذاعة لا تزال تحتفظ بنسبة كبيرة من مستمعيها رغم - سطوة التلفزيون - فالراديو رخيص الثمن سهل الحمل الى أي مكان يستمر إرساله لساعات طويلة بل على مدار الساعة في كثير من البلاد ، لذلك لا يتوقع الكثير من الباحثين أن ينتهي دور هذا الجهاز الهام .

وتأثير الفيديو ليس خافياً على أحد وان كنت سأفرد له قسماً خاصاً لتبيان أثره وما له من سلبيات وإيجابيات .

وتفعل هذه الساعات الطويلة فعلها كما أوضحنا في تشكيل أذواق الناس في مختلف مجالات الحياة وقد كان المسرح وجمهوره من المجالات الحياتية التي تأثرت على نحو واضح بظهور هذه الأجهزة ، وقبل أن نفصل القول في ذلك علينا أن نعرف ما صلة المسرح بتلك الأجهزة الحديثة وما تفرع عنها ؟ وبالأخص ما يبيث من خلالها من أنواع الدراما .

الدراما الإذاعية والتلفزيونية وصلتها بالمسرح :

استقر رأي الباحثين والدارسين على أن المسرح هو الأصل في جميع الأنواع الدرامية الحديثة بوسائطها المختلفة (الإذاعة والسينما والتلفزيون) وأن ما يقدم عبر هذه الأجهزة من تمثيلات ومسلسلات ومسامع ومشاهد درامية تطورت مباشرة عن فن المسرح وأن جميع هذه الفنون تنهل من معين واحد هو الدراما التي هي في مفهومها العام المحاكاة » والمحاكاة هي أصل التمثيل وهي غريزة نشأت مع الانسان البدائي وتنشأ مع

كل مولود ، والدراما الاذاعية تنبع من نفس الغريزة التمثيلية أي المحاكاة والتي هي أصل المسرح»^(٥).

ويتأكد ذلك على مستوى التأليف فالنص هو أساس أي عمل درامي والكتابة لأي جهاز من تلك الأجهزة الحديثة لا يختلف كثيراً عن الكتابة للمسرح وان كانت الخصائص الفنية والتقنية لكل وسيط من تلك الوسائط هي التي تفرض على الكاتب بعض القواعد الواجب أدراكها والالمام بها كي يسهل للعاملين في تلك الوسائل مهامهم ويجنبهم عناء تحويل النص من وسيط كتب له الى وسيط آخر .

ويعتبر « روجر بسفيلد » أن جميع هذه الوسائل وسائط مسرحية يتضح ذلك من عنوان كتابه « فن الكاتب المسرحي للمسرح والاذاعة والتلفزيون والسينما » والذي يقول فيه « لقد ظل الكاتب المسرحي مدى قرون طويلة يكتب لناحية مسرحية واحدة هي منصة التمثيل أما في القرن العشرين فهو يواجه ثلاثة ميادين مسرحية جديدة هي : شاشة السينما - أو الصور المتحركة - وميكرفون الاذاعة وقناة التلفزيون وكل وسيط من هذه الميادين المسرحية له سماته ونواحي قصوره الخاصة به »^(٦).

فاذا انتقلنا الى الجانب التطبيقي العملي في المجال الاذاعي فاننا نجد أن تلك الاذاعات في بداية نشأتها كانت تقوم بنقل مسرحيات كاملة أو مسامع عنها دون تغيير حيث كانت ميكرفونات الاذاعة وأجهزتها تنتقل الى قاعات العرض لتنتقل تلك المسرحيات صوتياً الى الناس في منازلهم وأماكن تجمعهم كالأندية والمقاهي .

وبتطور العمل الاذاعي « تخطو الدراما خطوة أخرى نحو الراديو ، إذ ينتقل الممثلون بكامل هيتهم ومعهم النص المسرحي الذي يؤدونه أمام الميكرفون على الهواء مباشرة ، وبمرور الأيام أجريت التعديلات على نصوص المسرحيات التي تقدم من خلال الميكرفون بالحذف والاضافة والاستعاضة عن المناظر والحركات والانفعالات بالشرح والتعليق وتضمين الحوار وأداء الممثلين »^(٧).

وحقاً عندما أخذت الدراما الاذاعية تتعد شيئاً ما عن المسرح لم تستطع التخلص الكامل من تقنيته الأسرة ، فقد كانت التمثيليات تقدم في مسامع مقسمة الى أجزاء -

كأنها فصول مسرحية - يفصل بينها مقطوعات موسيقية مما يشي بأصلها الذي نقلت عنه .

ومع وجود خبرات سابقة اذاعية وسينمائية في مجال الاعداد الدرامي إلا أن التلفزيون لم يبدأ من حيث انتهت تلك المحاولات بل سار على نفس الطريق متبعاً ذات الخطوات تقريباً فقد « نشأت الدراما التلفزيونية مع بدء البث التلفزيوني في بعض البلدان الاوروبية قبل الحرب العالمية الثانية ، وظلت تعتمد على الاعداد التلفزيوني للمسرحيات قديمها وحديثها وكانت في ذلك تحذو حذو الدراما السينمائية في نشأتها الأولى ، ولا عجب في ذلك فالمسرح هو أبو الفنون جميعاً وهو الأصل في الدراما »^(٨).

وبالرغم من أن الغلبة الآن للدراما بنوعيها (راديو وتلفزيون) حيث أصبحت هي الدراما السائدة في هذا العصر ، خاصة اذا قيس بحجم المشاهدة .

فمن المسلم به أن أعداد مستمعي الاذاعة ومشاهدي التلفزيون تفوق بأضعاف مضاعفة أعداد مرتادي المسارح ودور السينما ، إلا أن هذا لا ينفي ما أثبتناه مسبقاً من أن جميع الأنواع الدرامية تطورت - نتيجة لتطور الوسائل - من أصل واحد هو المسرح الذي سيقى ما بقي في الانسان طموح نحو الأفضل ورغبة في التمسك بانسانيته التي كادت تقضي عليها الآلة « ولا شك أن الدراما الاذاعية ستدخل مع كل الأشكال الدرامية الحية ، في دوامة الأخذ والعطاء ، التأثير والتأثير . . . لقد تعلمت الدراما الاذاعية من المسرح كثيراً ، وعملت الدراما التلفزيونية كثيراً ، ومع الأيام ستعلم المسرح ، وتتعلم من التلفزيون كطبيعة حيوية الفنون »^(٩).

تأثير التلفزيون والاذاعة في اقبال الجمهور على المسرح :

لمعرفة مدى تأثير الاذاعة والتلفزيون في اقبال الجمهور على المسرح ينبغي أن نقدم شيئاً موجزاً ومختصراً عن تاريخ الحركة المسرحية في بعض البلاد العربية وبما أننا بصدد الحديث عن الجمهور المسرحي فإن حديثنا سيقصر على المسرح بشكله المعروف بوصفه فن التمثيل أمام جمهور في دور عرض مخصصة ، كما عرفناه ونقلناه عن الغرب وليس الأدب المسرحي ولا الظواهر المسرحية التي عرفها العرب في عصورهم المختلفة .

فمصر هي أسبق البلاد العربية في هذا المجال فقد عرفت المسرح منذ منتصف القرن الماضي حين انتقل إليها الرواد الأوائل من بلاد الشام إلا أن هذا الفن لم يتبلور ويرسخ ويلتف حوله الجمهور إلا في مطلع هذا القرن من خلال المسرحيات التي قدمها الشيخ سلامة حجازي وسيد درويش وعزيز عيد وجورج أبيض وغيرهم وتطور بظهور أول فرقة مسرحية نظامية وهي فرقة رمسيس عام ١٩٢٣ . « فقد اجتذبت الفرقة أنظار الجمهور العريض والمثقفين معا بما قدمته من مسرحيات من أشهرها «عادة الكاميليا» «وراسبوتين» «وكرسي الاعتراف» ، وكان ما حققته الفرقة على طريق تطوير الفن المسرحي وزرعه كمؤسسة محترمة في تربة البلاد الحاحها على الانضباط وتعويدها جمهورها احترام المواعيد^(١٠) . لكن انتشار السينما قضى على هذه الفرقة ومثيلاتها حتى قامت ثورة ١٩٥٢ فهيأت المناخ المناسب لانطلاق الحركة المسرحية نحو آفاق رحبة بلغت قمته في مسرح الستينات .

وفي أوائل هذا القرن ظهرت بوادر حركة مسرحية في بلدان المغرب العربي نتيجة تأثرها بزيارات الفرق الأوروبية والمصرية . . . (١١) .

وتدل الوثائق أن العراق - في عهدها الحديث - قد عرفت المسرح في الربع الأخير من القرن التاسع عشر ولكن لم تظهر فرق مسرحية منظمة إلا في العشرينات من القرن العشرين ، فنجد خلال هذه الفترة نشاطا مسرحيا ملحوظا متمثلا في تكوين الفرق والجمعيات الفنية «ولعل أبرز فرقة شكلت في هذه المرحلة من تاريخ النشاط المسرحي في العراق هي (الفرقة التمثيلية الوطنية) التي اقترنت باسم الفنان الرائد (حقي الشبلي) وقد تم تأسيسها في نيسان ١٩٢٧ ولقد كان لهذه الفرقة دور كبير في انعاش النشاط المسرحي وتوسيع رقعته خاصة في النصف الأول من الثلاثينات عندما التف حولها العديد من الشباب الهواة وامتلكوا خبرة أهلتهم فيما بعد لتأليف فرق جديدة»^(١٢) .

وفي العقود التالية تعرضت الحركة المسرحية في العراق لمد وجزر حتى قيام ثورة ١٩٦٨ م حيث واصلت الفرق التي كانت قائمة من قبل تقديم عروضها بكامل حريتها كما ظهرت فرق جديدة أثرت الحياة المسرحية وأضافت إليها عطاء جديداً .

وقد عرفت البحرين المسرح في نهاية العقد الثالث من هذا القرن من خلال نشاط الأندية والمسارح المدرسية والجمعيات ، ولكن هذا النشاط المسرحي تأثر تأثراً بالغاً بظهور السينما التي صرفت الجمهور عن متابعته ، ومنذ الخمسينات بدأت بعض فرق الهواة في الظهور من جديد ومن أشهرها الفرقة التمثيلية المتنقلة وفرقة البحرين التمثيلية، أسرة هواة الفن، مسرح الاتحاد الشعبي ، مسرح أوّل ، مسرح الجزيرة والفرقتان الأخيرتان هما اللتان تحملان عبء النشاط المسرحي في البحرين في الوقت الحاضر^(١٣) .

وفي نهاية العقد الرابع من هذا القرن شهدت الكويت بواكير الحركة المسرحية من خلال فرق المدارس وجهود الفنان الرائد (حمد الرجب) والفنان المرحوم (محمد النشمي) ويشكل استقدام الفنان الكبير (زكي طليمات) نقلة نوعية كبيرة في تاريخ الحركة المسرحية في الكويت التي انطلقت بعد ذلك انطلاقة كبرى مشكلة رافداً وغموداً يحتذى من جميع دول المنطقة^(١٤) .

وكانت فرقة المسرح الشعبي أول فرقة مسرحية مستقلة عن النشاطات الأخرى كالمدارس والأندية أما المسرح العربي فيعتبر انشأؤه في عام ١٩٦١ بداية مرحلة جديدة للمسرح الكويتي ، وهاتان الفرقتان مع فرقتي الخليج العربي والمسرح الكويتي تشكل الدعامة الأساسية للنشاط المسرحي بالإضافة إلى الفرق الخاصة التي تجتذب أعداداً كبيرة من جمهور المسرح في الكويت ، وقد «شهدت فترة الخمسينيات بدايات ظهور المسرح في قطر وذلك على هامش فعاليات الفرق الموسيقية والفنية والأندية الاجتماعية والرياضية والثقافية التي تأسست آنذاك إلا أنه لم يتخذ سمة واقعية ويصبح ممارسة عملية وينال اعترافاً رسمياً إلا في عام ١٩٧٢ اذ تأسست فرقة المسرح القطري»^(١٥) والتي تلتها الفرق الأخرى (السد سنة ١٩٧٣ - الأضواء سنة ١٩٧٥ - الشعبية سنة ١٩٨٣) مشكلة قوام النشاط المسرحي الذي يعد بحق أبرز الأنشطة الثقافية الابداعية في هذا البلد .

ومن الأهمية بمكان في حديثنا عن نشأة المسرح العربي ملاحظة أنه كان يقتصر على العواصم والحوضر والمدن الكبرى وحتى في هذه المدن لم يكن يرتاد المسرح إلا فئة

محدودة من المتعلمين والقادرين والطبقات الاجتماعية العليا وتلك الملاحظة ليست قصراً على المسرح العربي «فقد تميزت الحركة المسرحية في أوروبا (أو على الأقل في إنجلترا وفرنسا) منذ القرن السابع عشر (أي بعد اختفاء المسرح الشعبي والنظرة الكلية التي وحدت الشعب بجميع طبقاته كما وحدت الدنيا بالدين بلمحين أساسيين :

١ - تقوقع الدراما داخل دور عرض محدودة لها جمهورها الخاص الذي يمثل أقلية متميزة .

٢ - الاتجاه إلى التنظير لبلورة النوع المناسب من الدراما لهذا الجمهور الخاص^(١٦) .

كما نلاحظ أن الحركات المسرحية الأقدم في البلاد العربية (مصر وبلاد الشام والعراق وبلاد المغرب العربي) مرت بفترات متباعدة من الانتشار والانحسار فلم تستقر لتشكل تقليداً مسرحياً ثابتاً لدى الجمهور يحرص عليه ويدوم على حضوره إلا بعد منتصف هذا القرن .

هذا عن حال المسرح بمعزل عن ظهور أجهزة الاتصال الجماهيرية فماذا عن نشأة وظهور هذه الأجهزة لنعرف بالتالي علاقتها بالجمهور ومدى تأثيره بها فيما يتعلق بفن المسرح ؟

فمصر عرفت الاذاعة المسموعة قبل ١٩٢٦ من خلال الاذاعات الأهلية التي استمرت حتى قيام الاذاعة الرسمية للحكومة المصرية في مايو ١٩٣٤ أما الارسل التلفزيوني فقد افتتح في مايو ١٩٦٠^(١٧) أما العراقيون فقد عرفوا الراديو في الثلاثينات من هذا القرن^(١٨) والعراق هو من البلاد العربية التي عرفت البث التلفزيوني مبكراً فقد بدأ سنة ١٩٥٦^(١٩) .

ويرجع إنشاء أول اذاعة في البحرين إلى ٤ نوفمبر ١٩٤٠ ، واستمرت هذه الاذاعة حتى اغلقت عام ١٩٤٥ وفي ٤ يوليو ١٩٥٥ افتتحت اذاعة البحرين الرسمية^(٢٠) ، وقد بدأ تلفزيون البحرين الارسل الملون في ٩ سبتمبر ١٩٧٣^(٢١) .

«وقد كان مطلع عام ١٩٥١ بداية عمل الاذاعة الكويتية»^(٢٢) وكذلك شهدت الكويت أول عملية بث تلفزيوني في أواخر الخمسينيات^(٢٣) .

«أما اذاعة قطر فقد افتتحت رسميا في ٢٥ يونيو ١٩٦٨»^(٢٤) وان كانت هناك تجارب في البث الاذاعي سبقت هذا التاريخ بفترة .

«كما بدأ التلفزيون في قطر ارساله (أبيض وأسود) يوم ١٥ أغسطس (آب) سنة ١٩٧٠ وبدأ الارسال الملون في يوليو تموز ١٩٧٥»^(٢٥) .

ومن نافلة القول أن منطقة الخليج عرفت أجهزة الاستماع (الراديو) قبل هذه التواريخ - لافتتاح اذاعاتها المحلية - بفترة طويلة ، كما أن أجزاء منه عرفت أجهزة الاستقبال التلفزيوني في نهاية الأربعينات حيث «أقامت شركة أرامكو في الظهران محطة ارسال تلفزيوني سنة ١٩٤٧ ويصل هذا الارسال إلى بعض دول الخليج»^(٢٦) .

يتضح من هذا الاستعراض أن هناك تقاربا وتوافقا أحيانا - في نشأة المسرح في البلدان العربية ، وظهور أجهزة الراديو والتلفزيون ، بل في بعض دول الخليج - كما لاحظنا - سبق ظهور هذه الأجهزة نشأة المسرح وبالذات كفرق منظمة - تقدم عروضاً مستمرة - يلتف حولها الجمهور رغم محدوديته وهذا يتيح لنا أن نستنتج أن أجهزة الاتصال الحديثة ساهمت في توسيع قاعدة الجمهور المسرحي وزادت من اقباله على العروض ، لأنها ساعدت على نشر فكرة التمثيل من خلال المسرحيات التي كانت تذيعها ، أو التمثيليات التي أثبتنا أصلها المسرحي ، أو من خلال البرامج المختلفة التي تروج للمسرح وتنقد أعماله وتعرف برجالاته ، وخير دليل على صحة هذا القول فرق مسرح التلفزيون في مصر والتي انشئت عام ١٩٦٢ أي بعد سنتين فقط من بداية البث التلفزيوني وكان الهدف الأساسي من انشائها توفير الدراما التي تحمل حرارة العروض الحية مما يساعد على نقل جو المسرح الفعلي إلى أكبر عدد من المشاهدين «وقد أدت فرق التلفزيون هذه الخدمة بالفعل فنقلت المسرح إلى بيوت أناس لم يكونوا في السابق من جمهور العروض المسرحية ، وأبرزت طاقات تمثيلية وإخراجية وتأليفية إلى آخر مفردات العمل المسرحي : الديكور والاضاءة . . . الخ ، لم تكن الفرصة لتعرض لها من مثل هذا الباب الواسع ، لو اقتصرَت الأمور على العروض المسرحية داخل قاعات العروض التقليدية»^(٢٧) .

وفي الكويت صاحب بدء الارسال التلفزيوني تطور كبير للمسرح فساهم بعرضه للمسرحيات في تلك الفترة في تعميق الوعي المسرحي لدى الجمهور فازداد اقباله على حضور العروض المسرحية وبدأ يتقبل ويتفهم دور المسرح ويتأثر بهذا الفن ، وغني عن القول أن تأثير تلك الرسالة قد امتد ليشمل منطقة الخليج العربي .

أما في المملكة العربية السعودية فبالرغم من أنه «لم تكن لوزارة الاعلام يد في نشر المسرح بمفهومه العام - أي صالات للعرض الجماهيري - ولكنها صاحبة فضل في نشر اسم المسرح واعطاء مفهوم جديد لمن لا يعرف ماهية المسرح وكان ذلك من خلال مسرح الاذاعة ومسرح التلفزيون^(٢٨) والأمثلة كثيرة يضيق عنها المجال ، فالملتبغ للحركة الثقافية والفنية في البلاد العربية يستطيع أن يتبين الأثر الذي أحدثته وسائل الاتصال الحديثة في تقريب المسرح للجمهور وتقريب الجمهور للمسرح .

ورغم ذلك فإننا لا نستطيع الزعم بأن تلك الوسائل سبب أساسي في ظهور المسرح أو تطوره بل هناك عوامل حضارية : ثقافية واجتماعية وسياسية تؤدي إلى هذا الظهور والتطور . ولكن أجهزة الاعلام ما هي إلا عوامل مساعدة على انتشار المسرح إذا كانت باقي الظروف مهيأة لظهوره .

<http://Archivebeta.Sakhr.it.com>

وحرري بنا في هذا المقام أن نشير إلى أنه وإن كانت تلك الوسائل - وبالأخص التلفزيون - قد ساهمت إلى حد كبير في توسيع قاعدة جمهور المسرح فقد ساعدت في المقابل - بالحاحها على تقديم المسرحيات الهزلية - على تسطيح الرؤية وافساد الذوق لدى الجمهور وصرفه عن الاهتمام بالأعمال الجادة ذات المضمون الثقافي والابداعي الرفيع الذي يخدم قضاياه ويمتعه في آن معا .

كما استقطبت - تلك الوسائل - العديد من رجالات المسرح ، بما تمنحه من مغريات الشهرة السريعة والمال ، فأثرت سلبا على الانتاج المسرحي في كثير من البلاد العربية .

البرامج الاذاعية والتلفزيونية الخاصة بالتعريف بالأعمال المسرحية :

المسرح كان وسيظل أداة ثقافة وفكر وابداع ويبقى أن تصل تلك الثقافة وذلك الفكر والابداع إلى القطاع الأكبر من الجمهور ليؤدي دوره المنشود في رقيه وتعميق وعيه ، وهذا هو الدور الصحيح الذي ينبغي أن تلعبه وسائل الاتصال وبخاصة الاذاعة والتلفزيون - بوصفها الأكثر تأثيراً ونفوذاً لدى الجمهور - من خلال تقديم البرامج الخاصة بالتعريف بالأعمال المسرحية والترويج لها .

والأمر الذي لا مراء فيه هو أن الأذاعة ومنذ بداياتها الأولى اهتمت بشكل لافت للنظر بالأعمال المسرحية بتقديمها بشكل مباشر للجمهور - كما ذكرنا من قبل - لكن هذا الاهتمام لم يتوقف عند هذا الحد وإنما تعداه إلى مخاطبة جمهور المسرح من خلال برامج متخصصة في شئون المسرح .

والمراقب لخريطة البرامج في الاذاعات وقنوات التلفزيون العربية يجدها لا تكاد تخلو من برامج ثابتة تهتم بقضايا المسرح ففي مصر كان البرنامج الثاني للاذاعة رائداً في هذا المجال من خلال تقديمه للأعمال المسرحية من روائع المسرح العالمي ودعوته كبار النقاد والمتخصصين والمهتمين بالعمل المسرحي لعرض وتحليل ومناقشة العناصر الفنية فيه والتحام عمل الكاتب بالفريق الفني من ممثلين ومخرجين .

واستطاع البرنامج الثاني بتقديمه للعمل المسرحي بهذه الصورة توضيح أن العمل الجيد يمكن أن ينجح نجاحاً مماثلاً لبرامج التسلية التي تجتذب قطاعاً كبيراً من الجمهور .

وانطلاقاً من تجربة البرنامج الثاني ومع بداية ظهور جمهور مسرحي محدد الملامح بدأت الاذاعات وقنوات التلفزيون في وطننا العربي في تقديم العديد من البرامج التي تروج للأعمال المسرحية كندوة المسرح ، تياترو ، دقات المسرح بجانب برامج أخرى تهتم بالنشاط المسرحي ضمن اهتماماتها الفنية والثقافية كمجلة التلفزيون والمجلة الثقافية وحوار مفتوح وهي برامج تتشابه أو تختلف في التسمية والشكل وإن تقارب

مضمونها وفحواها اضافة إلى البرامج الدورية فهناك برامج المناسبات مثل يوم المسرح العالمي أو اقامة مهرجان مسرحي أو تكريم رائد من رواد المسرح في أي مجال من مجالاته كاتباً كان أم ممثلاً أم مخرجاً .

وعلى هامش هذه البرامج فإننا لا نستطيع أن ننسى ما يبيت من خلال جهازى الاذاعة والتلفزيون من اعلانات مباشرة تحت الناس على حضور العروض المسرحية وتروج لها مقدمة لجمهور المشاهدين المعلومات اللازمة عن اسم العمل ، ومؤلفه ، ومخرجه ، وأبطاله ، والعاملين فيه ، والجهة التي تقدمه . . . الخ وقد تكون مصحوبة بمشاهد منتقاة - كما هو الحال في التلفزيون - تجذب الجمهور وترغبه في مشاهدة ذلك العمل وتزيد حجم الاقبال عليه .

بيد أننا نلاحظ أن البرامج الخاصة بالأعمال المسرحية - في الأغلب - اما أنها متخصصة تناقش شئون البيت المسرحي الداخلية ، أو أنها تتناول العمل المسرحي بسطحية وتهافت يصل إلى حد توجيه أسئلة للنجوم عن شئونهم الخاصة بدلاً من مناقشتهم للعمل المقدم ذاته .

ولا شك أن تلك البرامج - اذا اتخذت منهجاً وسطاً يخاطب الجمهور دون تعال عليه أو افساد لذوقه - يمكن أن تربط الناس بالمسرح وتروج له فيقبل عليه المشاهدون من جميع فئاتهم .

الفيديو سلبياته وإيجابياته :

الفيديو من أكثر المخترعات الحديثة في مجال الاتصال انتشاراً وإن كانت هناك مخترعات أحدث منه ، بعضها تطور عنه كالالعاب الالكترونية - مثل الأتاري وغيرها - ولكنه يظل أكثرها شيوعاً وتأثيراً وشغلاً لأوقات الناس حتى أنه فاق في ذلك برامج التلفزيون التي تبثها المحطات الرسمية أو غير الرسمية لعدة خصائص يمتاز بها عن غيره من أجهزة الاتصال ، فالمشاهد هو الذي يختار المادة التي يرغب في رؤيتها كيفما شاء ووقتاً يشاء دون أية رقابة حقيقية حتى في الدول التي تفرض رقابة صارمة ، وذلك بسهولة نقله وتداوله .

وقد شبه أحد الباحثين الفيديو بأنه «ولد خبيث دبر مقلبا لأبيه ومد له لسانه ، وترك أباه يتميز غيظا وهو في حيص بيص لا يستطيع حراكا وهو يمثل قول الشاعر :

ولكل شيء آفة من جنسه حتى الحديد سطا عليه المبرد» (٢٩)

وتدلنا الأرقام على مدى خطورة هذا الولد الخبيث المدلل وتفشيهِ في كثير من المجتمعات وبالأخص في بلادنا العربية التي تنتشر فيها الأمية الأبجدية والثقافية مصيبا إياها بنوع من الخدر يصرفها عن الانتاج والابداع الحقيقي فأحدث الاحصائيات «تقدر حجم نشاط الفيديو في مصر بحوالي ٥٥٠ ناديا وحوالي ٤٥ شركة للانتاج في حين يقدر عدد أجهزة عرض الفيديو في العالم بحوالي ٣٠ مليون جهاز ، من بينها ٥ ملايين جهاز في الولايات المتحدة فإنه يوجد ٩٥٠ ألف جهاز في مصر وهو معدل خطير للغاية بينما يوجد في دول الخليج (العراق والسعودية والكويت وقطر والبحرين وعمان) قدر ما يوجد في الولايات المتحدة أي حوالي ٥ ملايين جهاز ويوجد ١٠ أجهزة فيديو في المتوسط لكل ألف من الفرنسيين و ٢٥ جهازا لكل ألف مصري و ٤٢ جهازا لكل ألف لبناني و ٤٩٠ جهازا لكل ١٠٠٠ كويتي و ٧٥٠ جهازا لكل ألف سعودي» (٣٠) .

اذن فحجم اقتناء أجهزة الفيديو على المستوى العربي كبير جدا وعلى مستوى دول الخليج أكبر بكثير وهي تفوق المعدلات الدولية بنسب كبيرة حتى في الدول المتقدمة الأكثر غنى ورفاهية ، هذا عن امتلاك هذا الجهاز ، أما عن استخدامه ومشاهدته فيكفيانا - لنعرف ذلك - أن نلقي نظرة على هذه الأرقام التي تعكس نسب مشاهدته في مدينة عربية واحدة هي القاهرة «حيث تبين أن ٥٦, ٢٪ يتفرغون تماما ودائما لمشاهدة أفلام الفيديو مقابل ٣٣, ٢٪ يتفرغون (أحيانا) حيث يمارسون بعض الأنشطة خلال المشاهدة» (٣١) .

كما تبين «أن ٨٠٪ من حائزي الفيديو يشاهدون موادهم بشكل جماعي مع الأسرة أو الأصدقاء والجيران وأن ٣٤, ٦٪ يشاهدون الفيديو يوميا ، وأن ٤٩٪ يلاهدونها خلال فترة السهرة التي تبدأ عادة بعد العاشرة مساء» (٣٢) .

وأما في دول الخليج فحدث ولا حرج ، فطريقة المعيشة الاستهلاكية التي تحياها هذه المنطقة تتيح للناس مزيدا من أوقات الفراغ الذي يقضيه أغلبهم رجالا ونساء كباراً

وصغاراً أمام هذه الأجهزة التي تستلب ثقافتهم وارادتهم ولعل معدل الامتلاك الذي سبقت الإشارة إليه يدل على الخطورة البالغة لهذا الوضع غير المتزن في استخدام هذه الأجهزة .

ومهما حاولت في هذه العجالة فلن أستطيع الاتيان على ذكر كل ما للفيديو من سلبيات - وما قد يكون له من ايجابيات - في مختلف المجالات النفسية والاجتماعية والثقافية والتربوية ، وعليه فإني أقصر حديثي هنا على ذكر بعض السلبيات والاييجابيات فيما يتعلق بالمرسح وجمهوره .

يقول الدكتور علي الراعي « اصبح التسجيل الفيديوي - أو ما يمكن أن نسميه المسرح الالكتروني - صناعة كبرى ، وظفت فيها أموال كبيرة ، واتسع انتاجها الاستهلاكي حتى شمل بلادا عربية لم تعرف المسرح الحي قط ، ولم تكن تعرض لها - لولا المسرح الالكتروني - فرصة معاينة فن التمثيل بنجومه المتألقين ومؤلفيه ومخرجه البارزين ولكن إلى جوار هذه النقطة الايجابية : الوصول إلى قاعدة من المشاهدين أكبر بكثير من قاعدة مشاهدي العرض التلفزيوني - تفاقمت حدة النواحي السالبة لفن المسرح المسجل فأصبحت تشكل خطراً كبيراً على فن المسرح الأصل ، المسرح الحي» (٣٣) .

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

ويكمن هذا الخطر في نشر النماذج الرديئة من مسرحيات الاضحاك التافهة مما يؤثر سلبياً على الذوق العام لمشاهدي المسرح فلا يقبلون الا على هذا النوع من الأداء الفج ، وكذلك خلق مشاهد سلبي يتعود على التلقي السالب وهو مسترخ في بيته ينتظر تسجيل المادة الأثيرة لديه من تلك المسرحيات والأفلام الهابطة ليراها على الفيديو كما تعود .

وتؤدي سهولة استنساخ الأعمال الفنية - من مسرحيات وغيرها - إلى تداولها بغير الطرق المشروعة مما يفوت على الفنانين المشاركين في العمل حقوقهم المادية والأدبية ، وخاصة في بلادنا العربية التي لا تراعي فيها مثل هذه الحقوق رغم الاتفاقات العربية والقوانين الوطنية .

ولكن لهذا الجهاز أيضا بعض الايجابيات التي علينا أن نستغلها لصالح المسرح ، فقد أتاح هذا الجهاز امكانيات واسعة للتوثيق وحفظ الأعمال المسرحية في أقرب صورة إلى الشكل الذي قدمت به في عرض ما ، ولمدد طويلة لاعادة مشاهدتها متى شئنا ، بينما في الماضي لم نكن نستطيع سوى حفظ النصوص أو خطط الأخراج المكتوبة ، كاللغات القديمة - أو الميتة - التي نعرف أبجديتها أو مفرداتها دون أن نعرف صوتياتها .

ومن الايجابيات التي نراها سهولة وفاعلية استخدامه في الأغراض التعليمية والتدريبية في مجال المسرح حيث يستطيع المعلم أو المدرب عرض نماذج - شبه حية - للأعمال التي يتحدث عنها واستعادة مشاهد أو أجزاء يريد التأكيد عليها وبالسرية التي يرغبها .

كما يمكن استغلاله بشكل جيد في الدعاية والترويج للأعمال المسرحية حيث يتم تصوير مشاهد متميزة من تلك الأعمال على شريط يعرض في تلفزيون أو يرسل إلى الجهات التي ترغب في استقدام العمل المسرحي .

أشرطة الكاسيت السمعية - سبيلياتها وإيجابياتها :

فكما أن الراديو لم يفقد مكانته تماما أمام التلفزيون ، فإن أشرطة الكاسيت السمعية هي الأخرى لم تخسر معركتها أمام أشرطة الفيديو كوسيلة من وسائل الاتصال المؤثرة ، بل زاد انتشار تلك الأشرطة السمعية بطريقة ملحوظة ، يستهلك الناس منها كميات كبيرة . . . وبالتالي زادت الشركات المنتجة لمواده ومحلات بيعها في جميع البلاد العربية وفي منطقة الخليج بشكل أخص ، بل أنها في كثير من البلاد تباع في أكشاك السجائر ومحلات الخردوات .

ويرجع بقاء هذه الوسيلة وانتشارها إلى نفس الأسباب التي ذكرناها بشأن الراديو من رخص الأجهزة وصغر حجمها وبالتالي سهولة انتقالها داخل البيت وخارجة وفي وسائل النقل المختلفة ، بالإضافة إلى بعض مميزات الفيديو من حيث حرية اختيار المواد دون رقابة تذكر بل تتفوق الأشرطة السمعية عن البصرية في رخص ثمنها وامكانية

استخدامها في جميع الحالات : أثناء المذاكرة والعمل ، وأثناء النزهة والسفر .

وكما زاد انتشارها اتسع استخدامها فبالإضافة إلى الاستماع العادي للموسيقى والغناء ، أصبحت تسجل عليها مواد مختلفة كقصائد الشعر الفصيح منها والشعبي ، بل هناك شعراء يسجلون دواوينهم الكاملة على تلك الأشرطة اما بأصواتهم أو بأصوات آخرين مصحوبة بخلفية موسيقية لتباع مع الديوان المطبوع ، كذلك تستخدم هذه الأشرطة لنقل الرسائل الشخصية والعائلية حيث يقوم أفراد العائلة بتسجيل كلمات بأصواتهم ليضمن الغائب على كل فرد من الأسرة .

وقد أصبحت هذه الأشرطة تشكل بديلا فعالا عن المنشورات السرية فتحمل الأفكار والمبادئ - وربما التعليمات - المتطرفة منها بالذات من خلال الخطب الملتهية أو القصائد الممنوعة ، كما أن هذه الأشرطة خير وسيلة لتسجيل وقائع المؤتمرات والندوات وحلقات الدراسة الثقافية والعلمية لتفرغ بعد ذلك كتابة وتنشر لتعم بها الفائدة ، وكذلك في مجال الأبحاث والدراسات العلمية والانتروبولوجية لتسجيل العينات ورصدها وتحليلها في المعامل الصوتية ، كما يستخدمها الكثير من الصحفيين في إجراء مقابلاتهم وبعض الكتاب في إملاء إنتاجهم وكذلك يفعل بعض الإداريين في تقاريرهم ومراسلاتهم .

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

ومن أهم استخدامات هذه الأشرطة استعمالها في الأغراض التعليمية وبالذات في مجال تعليم اللغات ، وحفظ القرآن والمحفوظات لطلاب المدارس لتعويدهم النطق السليم .

وفي تعليم المكفوفين تقوم هذه الأشرطة بخدمة إنسانية جليلة ، حيث تتيح لهم إمكانية عملية لتحصيل العلم والمعرفة ليكونوا أعضاء نافعين في مجتمعاتهم تلك بعض الاستخدامات في المجالات العامة .

أما في مجال المسرح فتقدم أجهزة التسجيل السمعية خدمة هامة في مجال المؤثرات الصوتية والموسيقى المصاحبة للعروض المسرحية ، كما يقوم بعض المخرجين بتسجيل

تعليماتهم أثناء التدريبات لحفظها واستعادتها، كما يمكن استخدامها في التدريبات الصوتية للممثلين أثناء الدورات أو تدريبات المسرحيات لملاحظة أدائهم وتقويمه، كما تقوم بعض الفرق المسرحية بتسجيل المسرحيات وبيعها وخاصة المسرحيات الغنائية وبالأخص مسرحيات الأطفال التي تلقى رواجا حيث تباع قبل العروض أو بعدها من قبل الممثلين المشاركين في العرض فتوجد نوعا من الترابط بين الأطفال والمسرح، وإن كان - مع الأسف الشديد - الكثير من هذه الأعمال لا يرقى إلى المستوى الفني الرفيع الذي نتمناه لأطفالنا جمهور الحاضر وجمهور المستقبل، وتلك قضية أدق وأكثر حساسية تحتاج لأبحاث وأبحاث.

ولا شك أن التسجيلات الصوتية في بداية ظهورها - وقبل انتشار الفرق المسرحية في بعض البلاد العربية كبلاد الخليج - كان لها دور في نشر فكرة المسرح أو التمثيل عامة فنحن في هذه المنطقة نذكر تمثيليات الفنان السعودي عبدالعزيز الهزاع سواء على اسطوانات أو أشرطة يتلقفها الناس فتنتشر بينهم، وإن كان أغلبها لمجرد الاضحاك لا تتفق مع بعض طروحاتها في استدراج الضحك على الإنسان العربي البدوي بالذات تلك الصورة السالبة التي درجت عليها الكثير من المسرحيات ردحا من الزمان. ولكن الفنان القدير عبدالعزيز الهزاع سرعان ما وجه موهبته الفذة إلى النقد الاجتماعي الهادف، كما تخلص المسرح في الخليج من تلك الصورة السالبة <http://Archive.org>

اذن فهذه الوسيلة - الكاسيت - كمثيلاتها من أجهزة الاتصال تحمل الخير والشر معا فهي بما تمتاز به من خصائص الانتشار السريع وقوة الاقتناع وعمق التأثير - كما أسلفنا - قادرة على تشكيل سلوك الناس وأذواقهم تجاه مختلف الأمور ومنها الفن، فبحوار ما ذكرناه من استخداماتها وأغلبها نافع وحسن وبالرغم مما كان لها من دور في نشر الفنون الراقية من غناء أصيل لأساطين الموسيقى والغناء العربي وموسيقى كبار الفنانين العالمين، إلا أنها في الوقت الحاضر تلعب دورا خطيرا في افساد أذواق الجماهير بما ينشر من خلالها من الغث الذي لا ينفع بل يضر فمن نكات خارجة إلى استكشات سمجة، ومن أغان هابطة كلاما ولحنا وأداء إلى ما يطفو على السطح من تقاليع بأسم الفن والفن منه براء كأشرطة أصوات الراقصات والغناء المنكر لبعض الممثلين، يضاف

إلى هذا كله ما يفد إلينا من تقاليع مريضة من الغرب لتزيد في اغتراب شبابنا وتعمق حالة الاستلاب الثقافي التي نعيشها .

وبعد . . .

فلننظر ما نحن فاعلون بعد ما عرفناه من نفوذ متعاضم وتأثير طاغ لتلك الوسائل الحديثة وخاصة على جمهور المسرح فهي وإن كانت قد وسعت رقعة انتشار هذا الفن فقد فعلت فعلها في جمهوره حيث وجهته الوجهة التي عرفناها نحو الأعمال الهابطة .

. . إننا يجب أن نقلق بشأن مستقبل هذا المسرح ولكن هل يدفعنا هذا القلق إلى الشاؤم فنيأس ونطلق على مسرحنا رصاصة الرحمة الأخيرة ؟ أم أن هذا الفن الجميل جدير بالحياة وبالتطور ؟ .

ان المسرح يمتاز عن سائر الفنون الدرامية بحرارة الحياة وتدفعها ، في عناقه الحميم مع جمهوره التواق للقاء الحي المتجدد ، يسمو بوجوده ، ويحرر عقله ويرقى بفكره ، ويمتعه ويؤنسه ، إنه وسيلة الاتصال الحقيقية وفن التحريض على الحياة . . انه : « الحياة ذاتها ، مقطرة ، ومفنتة ومشغولة شغلا دراميا بديعا فائق الجلس » .

. . . ومع أنه كذلك إلا أنه لا يستطيع - بحكم طبيعة الزمان والمكان المحدودين - الدخول في منافسة عديدة مع وسائل الاعلام الحديثة ، فهو أمر غير وارد ولا ينبغي أن يشغلنا لأنه آخذ في الاطراد لصالح تلك الأجهزة التي لا نستطيع ايقافها أو اخراجها من حياة الناس . . لكننا نستطيع استغلال هذا التفوق العددي لصالح المسرح الجاد الملتزم بنشره على أوسع نطاق .

. . . وليتحقق ذلك فعلى رجال المسرح - والثقافة عامة - السعي المتواصل ليمتلكوا ناصية الاعلام وضعا للأمور في نصائها . . وعليهم قبل ذلك التخطيط السليم الواعي لتقديم أعمال جيدة متقنة الصنع تستدعي أجمل وأصل ما في تراثنا العريق من فنون راقية نابعة من وجدان شعوبنا . . تواجه تحديات الحاضر وتشيع الأمل بمستقبل

أفضل . . . وتمتع الجمهور وتجعله مسروراً ومهتماً بها مشدوداً إليها . فيه يحيون وبدونه لا يكونون شيئاً أبداً .

مراجع وهوامش

(١) د. علي الراعي : الموقف الراهن في المسرح العربي - كتيب - طبع بالمطبعة الحكومية لوزارة الاعلام بدولة البحرين .

(٢) ياسر المالح : أثر وسائل الاعلام في الطفل العربي وسبل تطويرها . بحث مقدم إلى ندوة «ثقافة الطفل في المجتمع العربي الحديث» . الكويت نوفمبر ١٩٨٣ - مطبوع على الآلة الكاتبة ص ٥٠ .

(٣) د. جمال أبو ريه : المسرحية التلفزيونية للأطفال الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة ١٩٨٦ ص ٢٤ .

(٤) عبدالمعز عبدالرحمن محروس : «بحث» غط الاستماع والمشاركة لبرامج الاذاعة والتلفزيون في مدينة الدوحة وضواحيها . مطبعة الدوحة الحديثة . ص ٦٧ .

(٥) محمود شرcks : مقال بعنوان الدراما الاذاعية - اذاعات . اذاعة قطر ١٩٨٦ م ص ٣٢ .

(٦) روجر . م . بسفيلد (الابن) فن الكاتب المسرحي للمسرح والاذاعة والتلفزيون والسينما ترجمة وتقديم دريني خشبة . مطبعة نهضة مصر - القاهرة - ١٩٧٨ ص ٣٩ .

(٧) محمود شرcks : اذاعات . ص ٣٣ .

(٨) ابراهيم الصحن : الدراما التلفزيونية - مجلة الفنون الاذاعية - العدد الثالث - بغداد - ابريل ١٩٧٣ ص ٢٧ .
<http://Archivebeta.Sakirrit.com>

(٩) د. محمود شريف : حول نقد الدراما الاذاعية - دار الثقافة للطباعة والنشر . القاهرة ١٩٨٠ ص ٣٦ .

(١٠) د. علي الراعي : المسرح في الوطن العربي - عالم المعرفة - الكويت - يناير ٨٠ م ص ٣٦ .

(١١) د. علي الراعي : المرجع السابق . القسم الرابع .

(١٢) أحمد فياض الفرجي : الحياة المسرحية في العراق - دار الحرية للطباعة - بغداد ١٩٨٨ - ص ٢٤ .

(١٣) راجع د. علي الراعي : المسرح في الوطن العربي - القسم الثالث .

(١٤) راجع د. محمد حسن عبدالله : الحركة المسرحية في الكويت - مسرح الخليج العربي - الكويت الطبعة الثانية ١٩٨٦ .

(١٥) حسان عطوان : الحياة المسرحية في قطر اصدارات حسان عطوان - الدوحة ١٩٨٧ ص ١١ .

(١٦) د. نهاد صليحة : المسرح بين الفن والفكر - مشروع النشر المشترك - دار الشؤون الثقافية العامة (آفاق عربية) بغداد - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة ١٩٨٥ ص ٢٦ .

(١٧) راجع عاطف عدلي العبد : الاذاعة والتلفزيون في مصر - اتحاد اذاعات الدول العربية القاهرة ١٩٨٠ .

(١٨) خليل صابات : وسائل الاتصال نشأتها وتطورها الانجلو المصرية - القاهرة ١٩٧٩ ص ٢٥١ .

(١٩) خليل صابات : المرجع السابق ص ٢٩٣ .

(٢٠) د. محمد علي العويني : الاعلام الخليجي - القاهرة الحديثة للطباعة - الطبعة الأولى القاهرة ١٩٨٤ ص ٧٥ .

(٢١) المرجع السابق ص ٧٧ .

(٢٢) المرجع السابق ص ٢٠٥ .

(٢٣) المرجع السابق ص ٢٣١ .

(٢٤) المرجع السابق ص ١٧٥ .

(٢٥) المرجع السابق ص ١٧٩ .

(٢٦) خليل صابات : وسائل الاتصال - نشأتها وتطورها - هامش ص ٢٦٩ .

(٢٧) د. علي الراعي : الخطة الشاملة للثقافة العربية - ذات السلاسل - الكويت - مجلد ٣ القسم الأول ص ٤٢٨ .

(٢٨) عبدالرحمن فهد الخريجي : نشأة المسرح السعودي - الجمعية العربية السعودية للثقافة والفنون - الرياض - الطبعة الأولى - ١٩٨٦ - ص ٥١ .

(٢٩) ياسر المالح : أثر وسائل الاعلام في الطفل الغربي وسبل تطويرها ص ٥٦ .

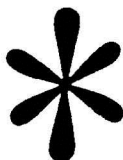
(٣٠) محمد عبدالنواب : حصار العقل المصري بين مطرقة التلفزيون وسندان الفيديو - الدراسات الاعلامية - العدد ٤٦ يناير / مارس ١٩٨٧ م - المركز العربي للدراسات الاعلامية - القاهرة ص ٢٩٠ .

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

(٣١) المرجع السابق ص ٢٨ .

(٣٢) المرجع السابق ص ٢٨ .

(٣٣) د. علي الراعي : الخطة الشاملة للثقافة العربية - المجلد ٣ - القسم الأول ص ٤٢٨ .





وافاقاد التكامل

د. محمد حسن عبد الله

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

المسرحية التي قدمتها الفرقة المشاركة من دولة الإمارات العربية المتحدة، في إطار المهرجان المسرحي الأول، لمجلس التعاون لدول الخليج العربية تثير قضايا وتساؤلات نقدية إيجابية وهامة بالنسبة للفرق التي لا تزال تشكل وتنمو، وتحاول تأصيل الظاهرة المسرحية في بيئة ليس فن المسرح من تراثها المأثور، وهذا يصدق على جميع البيئات العربية وإن يكن بنسب متفاوتة. وهذه التساؤلات إيجابية - أو ينبغي أن تكون - حتى وإن تكن مثيراتها سلبية.

أول هذه القضايا تتعلق بأهمية النقد التطبيقي ، ونحن بصدد مهرجان مسرحي يجمع بين البحوث النظرية ، والعروض المسرحية ، وقد تناثرت آراء بعض المتحدثين في النظرية ، تشعر بتخلف نظرتهم إلى النقد التطبيقي ، وكأنه شيء على الهامش ، قليل الجدوى أو يمكن الاستغناء عنه ، وهذا خطأ يقوم على مغالطة أو انحراف في تصوّر مأتى الحكم النقدي ، فنحن - إلى اليوم - لسنا أصحاب نظرية في الدراما (رغم أوهام الاحتفالية والحكواتية) وأساس أي نظرية ينطلق من تجريد يستمد بدوره من تجريب ومشاهدة واستخلاص ، وهذا يعني أننا - في هذه المرحلة من تطورها المسرحي - لو أجدنا تصويب عروضنا من منطلق الفهم الصحيح لفلسفة الفن المعاصر - بوجه عام - فربما كان هذا هو المدخل المنطقي إلى «بلورة» نظرية قادمة للمسرح العربي .

نسبية الأحكام

وقضية أخرى مكملّة لسابقتها ، وهي تتعلق بموضوعية الحكم النقدي . الموضوعية تعني استقلال الحكم عن كافة الملابسات المحيطة به ، وعن الظروف ، بل عن صاحب الحكم نفسه ، وهذه الموضوعية أساس كل منهج يريد أن يكون علمياً . الذاتية هي الجانب الآخر المقابل أو المضاد للموضوعية ، وتعني صدور الحكم معبرا عن رؤية شخصية . وفي تكيف الظاهرة المسرحية الناشئة ، أو التي ليست بعيدة الغور ضاربة الجذور في التربية الثقافية والفنية ، تصبح الموضوعية المطلقة رديف القسوة ودعوة إلى الإحباط ، وهل يمكن أن نخضع تجربة عبدالرحمن الصالح في «حكاية لم تروها شهرزاد» لنفس المقاييس الموضوعية الفنية التي نطبقها على تجارب شكسبير أو إبسن أو حتى توفيق الحكيم ، دون أن نكون ظلمنا الصالح وأسرفنا في القسوة عليه؟ وفي الوقت نفسه فإننا لانجذب أن يكون البديل رؤية ذاتية خالصة ، أو مجرد انطباع ، فليس في استطاعة نقد من هذا النوع أن يقدم خدمة حقيقية للعرض ، أو للكاتب ، أو للجمهور ، وهو ما ينبغي أن يستهدفه النقد الرشيد . هكذا سنجد أنفسنا ندعو إلى نسبية الحكم التي لا تجهل أهمية الموضوعية ولا تهملها ، ولكنها لا

تجرد هذا الحكم من ظروفه وملابساته، وتحتكم إلى جوهر الفن العصري دون أن تلتزم بطريقة الطرح الغربية تعبيرا عن هذا الجوهر.

إن روح الفن الحديث، أو جوهره وهذه قضية - قضية ثالثة - ماثلة في مبدأ البناء، دون أن يفسر هذا البناء على أنه اعتناء بالجوانب الشكلية دون غيرها، إنه يعني - في رأينا - العناية بجميع عناصر التكوين للعمل الفني، وهذه العناية لا تقف عند حدود التجويد والبلوغ بها إلى أقصى الممكن من الصقل والتهذيب، لكل عنصر في ذاته، بل تعني تجاوز ذلك بأن تكون كل هذه العناصر في حالة حميمة من التكامل والتفاعل، أن تكون العلاقات تبادلية فيما بينها، مؤثرة متأثرة في آن واحد، وهذا لن يتحقق لعمل أدبي إلا إذا صدر عن تصور عميق هادئ مستوعب لشرائط التجربة الفنية وطرائف تحقيق صدقها، وهذا لن يتحقق لعرض فني إلا إذا كان فريق العمل مجتمعاً - وليس مجتمعاً فقط - على تصوّر موحد دقيق، واعياً بكافة جوانب العمل الأدبي الذي يتجسد فيه العرض أو يتجسد به.

ونصل - بعد هذا - إلى الحكاية التي رواها عبدالرحمن الصالح، نيابة عن شهر زاد، واختيار هذه التسمية للمسرحية له إيجابيات لا يستطيع مشاهد العرض المسرحي، حتى قبل أن يشاهد العرض، أن يتخلص من تسلطها على خياله وفكره، فشهرزاد وحكايات ألف ليلة تراث ثقافي متمكن من النفس العربية، بل إن بعض المجتهدين في حقل الإبداع الروائي والمسرحي يعتبرون - وهم مبرراتهم - أن أسلوب ألف ليلة هو ما يميز الأدب العربي أو المقاييس الجمالية للإبداع العربي، عن نظائرها الغربية. مع هذه المقدمة لا نعطي أنفسنا الحق في إن نصادر على مؤلف المسرحية فنتألمه لتحقيق جماليات ألف ليلة، أو أهمها، ليس من منطلق إعمال مبدأ النسبية للإنصاف، وليس للتحريف أو التسويف، بدلا من مبدأ الموضوعية المطلقة، وحسب، وإنما أيضا لأن الحكاية - كما ينصّ العنوان - لم تروها شهرزاد، وإنما رواها عبدالرحمن الصالح مستدركا على شهرزاد، وهذا يعني، أو قد يعني، أنها حكاية تنتمي إلى عصر المؤلف، إلى زماننا الذي يعاني مخاض الديمقراطية، فتوصف بالضعف حيناً، وتختلط بالفوضى أحيانا، مما يتيح لكلاص الصيد المتربصة من حول

الحاكم أن تنطلق لتنهش وتستأسد، معتقدة أنها تمارس الحزم ومتظاهرة بأنها تصنع القوة، في حين لا يكون ما فعلته إلا نذيرا بالكارثة التي تكسح الجميع.

بين النص والعرض

هذه إذاً هي القضية التي يثيرها عبدالرحمن الصالح في حكايته، فالسلطان غانم، أو غانم السلطان كما أراد الكاتب ولعله في هذا أقرب تحقيقاً لطريقة الحكاية الشعبية، غانم هذا ملك محب لشعبه، شديد الرفض برعاياه، يملك نية حقيقية في الإصلاح، ولكنه محاط بميراث سلطاني تعود الاستعلاء والتجبر حتى رآه حقاً مفروضاً، وحاشية ووزير وجهرة من المنافقين الانتهازيين الذين أفسدوا على السلطان رؤيته، ثم رأيه، حتى اقتحم عليه المغول قصره، فهام على وجهه يطلب الرأي عند الشعب، بعد أن كان الشعب يطلب الرأي عنده. وإذا كنا نختلف حول أهمية هذه القضية الآن، بالنسبة لهذه المرحلة من تطور المجتمع العربي، وهل هي جديدة أم مكررة مستهلكة بطريقة أو بأخرى في عدد من المسرحيات، فإننا سنتفق على أن عبدالرحمن الصالح، وهو كاتب متمرس بالكتابة الدرامية - استطاع أن يضع قضيته في سياق حكاية، ممتعة في ذاتها، وتتجاوز مايفترض أن المشاهد يمارسه معها من تجريد لاستخلاص مغزى أو معنى، وذلك حين حشد من عناصر التشويق ما جعل المشاهد متعة حقيقية في كثير من المواقف، التي ارتقت إلى مستوى عال من التشكيل الجمالي، وبلغت درجة متفوقة من إتقان الحوار، وهو الملكة الأساسية لهذا الكاتب ذي الخبرة الممتدة العريقة، ولا يعني هذا أن النص قد حقق الغاية فيمايرتجى منه، ولكن أكثر مواطن الخلل، أو افتقاد التكامل، وغياب وحدة الانطباع، لم يكن نابعا من النص، بمقدار ما كان من تأثير وسائل العرض المسرحي.

إن مسرحية من هذا اللون، ذي النكهة التراثية، حتى وإن كان الموضوع ينحل في عقل المشاهد إلى موضوع معاصر، يحتاج إلى كثير من الحذر حين يتجاوز النص المكتوب إلى العرض المسرحي. وحتى لا يوضع ما نقصد إليه في صورة غير صحيحة، فإننا نعرف أن عبدالرحمن الصالح - مؤلف المسرحية - مثله مثل المخرج

وصانع الديكور وواضع الألحان، ومصمم الرقصات، وغيرهم من الفنانين، يعرفون جميعاً أنهم يقدمون حكاية شعبية، وليس مسرحية تاريخية. بعبارة أخرى: إن أحداً من هذا الفريق المتعاون ليس مطالباً بتأصيل أو تعميق الإحساس لدى المشاهد بعصر أو مرحلة محددة، لأن هذه المرحلة غير موجودة أصلاً، ومع هذا فإن هناك عرفاً فنياً متوارثاً يقر بوجود ملامح شبه محددة لعصر شهرزاد - على افتراض وجود هذا العصر - في اللغة والألقاب والتقاليد والملابس والموسيقى والرقص. ولأن عصر شهرزاد عصر مفترض، فإننا نعتقد أن تقديمه في إطار مخالف للعرف الفني المتوارث أمر ممكن، بشرط أو شرطين في الواقع: أولهما أن يكون البديل هو عصر الكاتب وأرضه وتراثه المحلي بشكل مباشر ومحدد، وثانيهما أن يكون اللجوء إلى هذا البديل له مبرراته أو دوافعه الموضوعية والفنية. إن هذا يعني أنني - كمشاهد - سأقبل حوادث المسرحية، وتشكيلها الفني على أنها تجري في عصر المهالك، أو ما يماثل، فهذا هو الأصل، أو المتوقع، ولكنني سأقبل - كمشاهد أيضاً - أن تكون هذه «الشهرزاد» المخصوصة خليجية لحماً ودماً وطبعاً، ومن ثم سأقبل رسالة المؤلف والفريق الفني العامل معه، في حدود أنه يريد أن يقول لي - بهذه الطريقة المقصودة - شيئاً أبعد مما يدل عليه ظاهر الأحداث والحوار.

هناك تجربة سابقة متميزة، تستحق أن نتأملها، قام بها صقر الرشود، وذلك حين أخرج مسرحية «على جناح التبريزي وتابعه قفة»، لقد كان يعمل على نصّ لم يكتب له خصيصاً، وهو نصّ تعامل معه أكثر من مخرج له تجربته وتمرسه قبل الرشود، ومع هذا استطاع أسلوب هذا الفنان في الإخراج أن يقف على قدميه، بل أن تعلو قامته كثيراً من القامات التي سبقته. لقد أضاف على النص الأصلي الثابت من المُلح والفكاهات وطريقة النطق والتعقيبات ما جعل التبريزي وقفة معاً شخصيتين خليجيتين، وسواء قصد الرشود من وراء هذه الإضافة الهامة أن يشير إلى أن قضية إعادة توزيع الثروة (وهي رؤية اشتراكية صريحة قامت عليها المسرحية) هي قضية خليجية مثل ما أنها قضية عربية عامة، سواء قصد هذا أو لم يقصد، فإنه حقق ميزة فنية أساسية، أنه أوجد لعرضه الخاص مكاناً ثابتاً متميزاً بين العروض المتعددة

بهذه المسرحية، وأنه فتح الطريق لتجاوب حميم وفوري بين المشاهد الخليجي - وربما غير الخليجي أيضا - وبين العرض. ونذكر هنا أيضا أن الرشود ضَمَّنَ عرضه للتبريزي جملا ومواقف حوارية تنتمي لجميع اللهجات العربية، وبلغ من المهارة بحيث يبدو هذا التصرف بعيدا تماما عن التلفيق، ولكنه أبلغنا - كمشاهدين - رسالة هامة، قصد إليها الرشود قصدا، وهي أن التبريزي مطلوب للعالم العربي كله؛ لأن الخلل في توزيع الثروات شامل للعالم العربي كله.

فما هو الأسلوب الذي أثره فريق العمل في الحكاية التي لم تروها شهرزاد؟ إننا نرجح أنه لم تكن هناك خطة عمل مشتركة، وإنما ترك الأمر لجهود فردية، قد تدعمها كلمة، من هنا، أو ملاحظة من هناك، ولكن دون أن يستند هذا كله إلى تصور واحد أو موحد تنطلق منه، وتتجه إلى تحقيقه كافة الجهود، على أهمية هذا بالنسبة لأي عمل فني جماعي، يقوم على جهود مشتركة. ولعل هذا الجانب السلبي يبدأ من النص نفسه، وإن يكن بنسبة محدودة، وبخاصة في بداية المسرحية، إن المشاهد بدءا من شحنه بعنوان المسرحية، واستمراراً مع منظر الصندوق أو المركبة الهابطة من السماء، فضلا عن الإزياء إلخ، يجد نفسه على أعتاب حكاية، أو حدودية، ولكنه ما يكاد يمضي في تصوره هذا بضع خطوات حتى يجد نفسه في جو آخر هو أقرب إلى الدراما الاجتماعية. ففي الوقت الذي تمهد فيه الأغاني والرقصة الافتتاحية، مع ما أشرنا إليه سابقا، لتقبل الحدودية، وهي حدودية سياسية، ونقترب من معاناة السلطان مع أقرب الناس إليه، وهي زوجته (ابنة عمه) وضح النهار، التي تريد أن تتوج سلطنة على النساء مثلما هو سلطان على الرجال، في هذا الجو المشحون بالصراع على مستوى السلطة، يدخل السلطان، أو يدخلنا هذا السلطان في صراع آخر تقبله الدراما الاجتماعية (العائلية) ويرفضه المستوى الذي ارتفعنا إليه في الافتتاحية لأنه يناقضه، فيصمم على دعوة زوجته وضح النهار باسم آخر لا تحبه، «أم قرموز» مدعيا أن هذا اسمها الحقيقي، ويطول الحوار حول هذه النقطة بغير طائل، مما قد يجعلنا نشعر بتفاهة السلطان وانشغاله بالتافه من الأمور.

ولقد كان الحفاظ على الخط الوسط المتوازن بين طابع الحدودية، أو الحكاية

الشعبية، وتركيز الاهتمام على المعنى السياسي لهذه الحكاية موفقا أحيانا، كما كان يفلت من سيطرة الكاتب في أحيان أخرى. سنترك جانبا مسألة الأسماء المختارة للشخصيات، فالقاص الشعبي لم يقف عند نهج محدد في هذا الأمر، فيمكن أن يطلق على رجل اسم «سعيد»، وهو أشقى الناس، أو «أمين»، وهو خائن، ليظهر المفارقة، ويثير النقمة، ويعبث بالواقع، كما يمكن أن يسمى مجموعة الخونة - كما فعل الصالح : عقربة، وذؤيب، ونصير الكلبي . ومن حق الكاتب أيضا أن يتناسى أصول التعامل ونظام «التيكيت» في قصور السلاطين، فالحكاية الشعبية تقبل أن يسأل السلطان غانم خادمة مسرور : ماذا أفعل؟ وتقبل أن يبدأ الخادم بالكلام دون أن يطلب منه الكلام، وتقبل أن يعرض على السلطان أن يأكل أو أن يحمل عنه رسالة يوجهها هذا السلطان إلى شعبه، الحكاية الشعبية تقبل هذا كله، حتى وإن رفضته قصور السلاطين، ولكن الحكاية الشعبية ترفض، ومعها قصور السلاطين، ومعها أيضا أصول الفن المسرحي أن يتحول قصر السلطان إلى مخفر، وأن يكون مجلس السلطان «ديوانية» يتبادل فيها الناس الكلام والسلام والشتائم أحيانا، وأن يدخل السلطان دون إعلان، ويدخل الآخرون عليه دون استئذان!!

وبالنسبة للإخراج - بصفة خاصة - فإننا نعتقد بأن المخرج لم يكون لنفسه موقفا أو رؤية محددة، يقرأ بها النص، ويريد أن ينقل إليها المشاهدين، لقد تعامل مع النص المسرحي بالتجزئة، فكان دوره تجسيديا تنفيذيا يكاد يكون مجرد تنظيم للحركة في كثير من المواقف، وإن ارتفع إلى مستوى جيد، بل أكثر من جيد في مواقف أخرى. وفي الإخراج أكثر من النص تتأكد الحيرة، بين العصر المفترض، وعدم الانتهاء لأي عصر، ووجود آثار خليجية في آخر الأمر، لو أنها كانت الهدف الواضح منذ البداية لانتقلت بهذه المسرحية إلى مستوى آخر تماما. تبدأ المسرحية بأربعة من الراقصين، أعطوا أقفيتهم للمشاهدين، يرتدون ملابس فاخرة الانتفاء، ثم بدأوا يتحركون على إيقاعات ملفقة، شرقية غربية، ليست خليجية، وكذلك كانت حركات الراقصين خالية من المعنى والانتهاء معا، وكانت الأغنية المصاحبة، وحركات الرقص، واللحن المصاحب، كلها بطيئة الإيقاع، مما جعل منها استهلاكا

فاقد الجاذبية، غير مقنع، غير محدد، وهذا بعكس الأغنية الثانية التي أخرجتنا من هذا التيه الهلامي، وهذا الفيض الكلامي، الذي لا أهمية له، فهذه الأغنية الثانية أمام العرش الخالي هي البداية الحقيقية للمسرحية، إذ أنها موظفة فنيا، وكانت الحركات المصاحبة والإيقاعات خليجية صريحة مبنية، تنفسنا بها الصعداء من بداية بطيئة ضائعا المعالم.

اضطرابات واختلاط

فالمشكلة الأساسية بالنسبة للإخراج أنه لم ينطلق من استيعاب حقيقي للنص، واختيار دقيق لاسلوب عرضه، وتوجيه جهود الفريق الفني لتعميق هذا الأسلوب، فالموسيقى حديثة تستخدم الآلات الغربية أحيانا، وخليجية تعتمد على الإيقاعات البحرية أحيانا أخرى، والرقص حائر بين حركات مدرس التربية الرياضية، والرقصات البحرية والصحراوية الخليجية، والملابس ظلت طوال المسرحية حائرة بين ما نظنه الزي الأندلسي، وأزياء عصر المماليك، وتلفيق آخر يذكّرنا بملابس نزلاء السجون. وتمتد هذه الاضطرابات إلى الديكور، وقد أثر صانعه الأسلوب التجريدي، وهو محق في هذا الاشارة تماما، مادامنا بصدد مسرحية سياسية أصلا، وتنتمي إلى عصر غير محدد الملامح أيضا، ومن هنا اكتفى بأن ينشر ستارة، كأرضية للمنظر، وقد ساعد هذا الاختيار على التركيز على مغزى الحكاية دون إلحاح على واقعية التفاصيل أو معقولية المواقف في حدود معطيات الحياة المألوفة بالمعيشة، ولكن صانع المناظر المسرحية أخذ يغيّر في ألوان هذه الأرضية ما بين اللون الأبيض، واللون الأزرق، غالبا، أو دون غيرهما، والمخالفة مطلوبة جلبا لنشاط المشاهد، وكسر الألفة وقطع الملل، ولكن ما هو المبرر للاكتفاء بهذين اللونين أو التركيز عليهما؟ إن «اللون» على المسرح جزء من المعنى، ومكمل للحوار، ومؤطر للمنظر، ومعنى لحالة عقلية أو نفسية يريد المخرج، يساعده صانع الديكور أن يصل بالمشاهد إليها، ولهذا كان لابد من إيجاد صنعة تعاون ومآزرة بين لون الأرضية، والإضاءة التي كانت أكثر حرية ومعاونة. أما هذه النقوش الإسلامية المعلقة فإنها كانت جميلة في ذاتها، غير أنها لم تدخل

كعنصر بنائي بالنسبة للعرض ، ولو أنها أخضعت للرؤية الموحدة التي أشرنا إليها، ولم ينظر إليها كنوع من شغل الفراغ المسرحي الهائل الواضح في مسرحية اعتمدت على عدد قليل من الممثلين، لتمكنت هذه النقوش الإسكاتية أن تنتقل إلى موقع الحركة والتفاعل مع مشاهد الحوار وحركة الأشخاص، ومن ثم تصبح ضرورية للعرض، بل بطلا من أبطال العرض.

ولسنا نريد بأي حال أن نجرد هذا العرض المسرحي من فضائله، فهذا أبعد ما يكون عن تفكيرنا، وفيه إيجابيات لا تحفى، في مقدمتها سلاسة الحوار وأناقة التعبير وتلقائيته في نفس الوقت، ومنها هذا التكامل من خلال التناقض بين طبائع الشخصيات التي قامت عليها الحكاية. وسنظل نذكر للمخرج بعض المشاهد المتميزة، مثل إغراق السلطان في الدفاتر والتقارير حتى تضيق معالم الحقيقة، ويعجز عن متابعة الانحراف ومن ثم المعاقبة عليه، كما كان فريق الممثلين متعاوناً بدرجة واضحة، ومتقناً للأداء القولي والحركي في حدود المشاهد المرسومة، وقد تميزت شخصية السلطان، وأم هناء، والمفتي الانتهازي المنافق، من بين سائر الشخصيات. ولن يكون من المبالغة أن نجد عناصر جودة قد تبلغ حد الامتياز أحيانا في كل عنصر من العناصر المكوّنة للعرض، ولكن المشكلة تبقى أن هذه العناصر لم تتوحد في رؤية ولم تنطلق من بؤرة أو مركز ثابت، ومن ثم قلت فاعلية بعضها، أو كانت غير موجودة داخل العرض المسرحي، وإن كانت موجودة على خشبة المسرح، وتشير إلى وجود فنان يستطيع أن يعطي ويبدع، ولكنه لم يعمل وفق خطة مرسومة، لتحقيق هدف محدد، يتحول به العنصر الفرد أو المنفرد، إلى عنصر أساسي في بناء.



«بودرياه»...

من إيمّاع الحياة إلى إيمّاع العرض المسرحي

د. ابراهيم عبدالله غلوم

جدلية ايقاع الحياة/ العرض

« بودرياه » واحدة من الخرافات الممتزجة بالمعتقدات الشعبية في مجتمع الخليج العربي تمكن حمد الرميحي من استخدامها في مسرحية باسم « بودرياه » قدمها تأليفاً واخراجاً لمسرح السد القطري وعرضت في المهرجان المسرحي الأول لدول مجلس التعاون . وتطرح هذه المسرحية قضية هامة من قضايا التجربة المسرحية في الخليج

العربي وهي قضية توظيف الماضي المتصل بالبحر والغوص . هذا الماضي الذي تكرر استخدامه على خشبة المسرح في الكويت والبحرين وقطر لدرجة يترآى لنا أن عرض « بودرياه » صيغة تجمع الكثير من عناصر العروض المسرحية السابقة التي تحتفظ بها ذاكرتنا منذ « سبع ليالي » و « سرور » و « إذا ما طاعك الزمان » و « توب توب يا بحر » في البحرين . وأم الزين ، وباليال ياليل ، ومقامات بن بحر في قطر . والنواخذة وتزييلات في الكويت . وليس في نيتنا أن نقارن بين تلك العروض و « بودرياه » وإنما نتجه نيتنا لاثارة بعض الامثلة الدقيقة حول كيفية استجابة ماضي البحر والغوص للصيغة المسرحية الخالصة .

تنحصر الكيفية السائدة في معالجة الماضي عند المسرحيين في البحرين وقطر والكويت في مقولة محددة قلما كانت تشع بإمكانات العرض المسرحي وخاصة في لحظاته المتجددة بالخيال . وكثيراً ما كانت تضعج بالكلام حول الدعوة الى التغيير أو حول الموضوعات التي تنحو الى الاسقاط السياسي . ويمكن أن أحدد هذه المقولة في نظرة تلك الأعمال المسرحية الى الماضي باعتباره قطعة من الحياة أولاً ، وباعتباره الامتداد الطبيعي للصراع الأبدي بين الانسان والانسان وبين الانسان والبحر (الطبيعة) .

هذه المقولة تمنحنا عنصراً جوهرياً مثيراً لمشهد القراءة النقدية المسرحية لعرض « بودرياه » يتمثل هذا العنصر في مدى استجابة الايقاع المنظم في هذا العرض لايقاع الماضي باعتباره قطعة من الحياة وكذا في كيفية استجابة مجمل المفردات السيميولوجية للعرض / لايقاع الحياة من جهة ، وايقاع العرض الذي نظم له المخرج بعناية دقيقة .

انني أعتقد أن هناك علاقة جدلية في مسرحية بودرياه بين رموز الحركة والصراع في الماضي (باعتباره قطعة من الحياة) وبين رموز الحركة والصراع في العرض باعتبارها الايقاع المسرحي المنظم ، والمحامي لفعل الحياة في الماضي ، وهذا يعني من الوجهة النظرية والنقدية أن دراسة الرموز المنظمة لايقاع الحياة (الماضي) والمنظمة لايقاع العرض (بودرياه) يمكن لها أن تحدد جانبيين أو امكانيتين مهمتين :

— الطبيعة المسرحية الخاصة في « بودرياه » .

— امكانات تجدد هذا العرض المسرحي وحداثته المتجاوزة للأعمال المسرحية السابقة .

ولابد من أن أنبه في هذا المدخل الى عدم إمكان الفصل بين الايقاعين (ايقاع الحياة + ايقاع العرض) لأنها ايقاعان بمعنى كونهما ايقاعاً واحداً ، وتؤكد العلاقة الجدلية بينهما ضرورة عدم الفصل عند دراسة هذا العرض المسرحي لأن هذا الفصل يحذف العرض امكاناته الفنية المتطورة أولاً ويفسد طموحه الشديد في خلق واقعية فنية جديدة تتعامل مع « قطعة الحياة » بكثير من الحرية والخيال .

ولن أقوم هنا بتلخيص المسرحية أو عرض مواقفها وإنما سأتابع البعد الدرامي للايقاعين معاً في اتجاهين رئيسيين يختزلان أحداث المسرحية ومواقفها . وبمضيان بنا نحو معرفة الطبيعة المسرحية لرموز الايقاعين جنباً الى جنب . فالمسرحية تصوغ حدثاً غطي الاتجاه يتمثل في فعل النوخدة (الاضطهاد الذي يمارسه في حياة البحارة) وردود فعل هذا الاضطهاد الذي يتوزع على مجموعة كبيرة من الشخصيات . ومن الطبيعي أن تختلف رموز ومفردات هذين الاتجاهين . . ولكن هل من الطبيعي ألا تتوازن الامكانات التعبيرية المجسدة لهما بشكل يساعد على تعميق صورة الايقاع المنظمة . هذا ما سنحاول الاجابة عليه ضمن ما ستثيره هذه القراءة النقدية .

في سياق فعل النوخدة :

تتكون معظم مفردات ورموز العرض المسرحي لـ « بودرياه » من توظيف شخصية « النوخدة » وبحث خصائصها باعتبارها الفعل الدرامي الكامل ، والنمط الذي يختزل صفات القهر والظلم والاعتداء الصارخ على الحقوق .

وما من شك في أن توظيف هذه الشخصية له حيويته الواضحة ، بسبب ما تعنيه هذه الشخصية من دلالات أبدية لم يخرج المسرحيون في مجتمع الخليج العربي من قفصها النمطي لما وجدوه فيها من امكانات التعبير عن الطاقة الدرامية المعقدة لموضوع الاستغلال الاجتماعي . لقد التزم الجميع ببعث هذه الطاقة ، وقبلوا حاولوا الخروج عن دلالتها الاجتماعية الموضوعية ، وأغلب الأعمال المسرحية المحلية التي حاولت تجاوز هذه الدلالة لم تنعتق من ثيمة فعل القهر الاجتماعي العام . وظلت تتراوح في تجسيد طموحها المسرحي عند حدود ما تبلغه من تفجير للمفردات والرموز التي تستحضر نمط

النوخذة . وأعني بالتحديد أن قيمة الأعمال المسرحية التي تتقاطع عند نقطة فعل « النوخذة » تنكشف بمقدار ما تثيره من صور وأشكال مسرحية . تكشف ذلك الفعل وتتصاعد به نحو تأثير درامي أدق .

وربما كانت مسرحية « بودرياه » لا تختلف عن مثيلاتها من المسرحيات السابقة في تجسيد شخصية النوخذة إلا عند هذه النقطة . أعني درجة تكثيفها بالرموز والصور والمفردات المسرحية الخالصة . وذلك أن ما يميّز « بودرياه » تعرض مسرحي يتمثل في غنى هذه الرموز ، وكثرة المفردات المسرحية ، لدرجة أن التخلي عن أي مفردة في العرض يمكن له أن يقوّض درجة الكثافة ، والتأكيد عليها يفعل العكس .

ولست أبالغ إذا قلت أن مصدر المتعة المسرحية في هذه المسرحية ينبع أساساً من حشد المخرج لمجموعة من المفردات المسرحية المشتبكة في دلالتها بالحدث الدرامي العام المستمد من الماضي (البحر والغوص) . وفيما عدا ذلك فالمسرحية تلوك نفس الأفكار السابقة التي تكونت منها شخصية النوخذة على المسرح في البحرين والكويت وقطر .

ومن المهم أن نتوقف عن المفردات السيميولوجية لهذه المسرحية التي يستنبطها المخرج في سياق النوخذة ، ففيها يتمثل جانب كبير من ايقاع الحياة / العرض ؛ هذا الايقاع الذي تتمثل فيه الجانب المميز لمسرحية بودرياه .

الكرسي والجدار :

تكرر استخدام الكرسي في المسرحيات المتصلة بالنواخذة ، ولكنه لم يتكشف بمثل ما هو عليه في بودرياه . فهو - أولاً - يرتكز عند نقطة مرتفعة من مستوى العرض ، مفروشة بالسجاد . وهو - ثانياً - مدثر باللون الأحمر « الدموي » الذي يخترق جميع الألوان المستخدمة في كتل العرض المسرحي (الأسود والأبيض والبني) . وهو ثالثاً ملتصق بجدار منزل مرتفع يوحي لنا بأنه جدار قلعة . ولا ينفك هذا الإيحاء عن ايقاع الحياة (النوخذة) لأنه يعمق مفهوم السلطة في شخصية النوخذة . وفوق ذلك نجد أن جدار القلعة مشدود بحبال ، تلتف حول زاويتين لتمتد نحو منزل (صالح السعد) بطل المسرحية ، ونحو القهوة التي يتعاطى فيها البحارة همومهم اليومية .

كل هذه الرموز تكشف سطوة فعل النوخة ، وترتقي بدلالته الاجتماعية . قد تتسم صورة هذا الفعل بالمبالغة ، والشدة ، ولكن لا بأس بذلك مادام يجري في سياق مسرحي تعبيرى يستبر عناصر التفجع في حياة رثة مدقعة لا تهتدي بقوانين محددة .

الصندوق :

يمثل الصندوق رمزاً درامياً حياً في عرض مسرحية بودرياه ، فالمرجح لا يستخدمه على أنه أحد الأشياء اليومية الميتة كالملابس و « الكداوة » ونحوها ، وإنما يستخدمه في بعده الدرامي الذي يربطه بالدلالة الاجتماعية والاقتصادية في الحدث المتصل بالبحر والغوص .

واعتقد أن الاعتلاء بالصندوق « المبيت » وبلونه الأسود في أعلى نقطة من المسرح وفوق كرسي النوخة مباشرة ، ثم شده بالحبال المدلاة فوق مفردات الحياة اليومية : البيوت ، المقهى ، الدكان ، القلعة . . . كل ذلك يشير الى أن هذا الصندوق ملك للجميع . . انه ثروة الجماعة المتصلة بحياة البحر والغوص . . ولكن الحبال تشده فوق رأس النوخة لتوحي بطبيعة المرحلة التاريخية للصراع .

الصندوق بهذا المعنى صورة مسرحية شعرية مكثفة تحمل معاني كثيرة ، لكنها مع ذلك تدق عند دلالة جوهرية يرتكز عليها ايقاع العرض / الحياة في مسرحية بودرياه ، وهي دلالة الصراع حول الثروة بين النوخة وبوسعد مع البحارة . ولعل مما يوطّن انتظام ايقاع مفردة الصندوق مع هذه الدلالة هو التناغم مع امتداد الحبال التي تشد الصندوق في قلب الفضاء المسرحي ، لتحدد موقع القلعة والكرسي ، ووقوف النوخة عند نقطة هي قلب المشهد / الحدث المسرحي العام . وفي ذلك ما فيه من تأكيد الطاقة التعبيرية للصندوق ، والدلالة الاقتصادية للمرحلة المتصلة بالبحر والغوص ، ودلالة قوة فعل النوخة ، وسطوته التي جعلت منه قريباً لمعنى السلطة بالشكل المطلق .

الحبال :

تلعب الحبال دوراً مسرحياً دقيقاً في « بودرياه » ونحن لا نراها متمثلة في حبال عادية ، بل إن المخرج صنع من قطع الخيش ما يشير الى الحبال المتينة التي تشد مفردات

العرض ، ودلالات الصراع ببعضها شداً قوياً ، فالقلعة مشدودة بحبال كما أشرت تربطها بالصندوق من ناحية ، وبالبيوت المجاورة من ناحية أخرى ، والبحارة مشدودون بالحبال منذ بداية العرض والصندوق مشدود كذلك .

الحبال إذن ليست مجرد حبال مادية ، إنما هي شبكة العلاقات المعقدة المتسعة لحركة الصراع الاجتماعي في حياة الماضي . ولذا تنضاف هذه الحبال الى الصندوق والكرسي والقلعة باعتبارها مفردة مسرحية خالصة ذات علاقة عضوية بموضوع الخطاب المسرحي من جهة ، وذات تأثير حيوي في تنظيم الايقاع المسرحي من جهة أخرى .

« الخزمية » :

استخدم المخرج « خزمية » أي مقدمة السفينة التقليدية (وهي خزمية بانوش ، وكان ينبغي أن يستخدم خزمية « اللبخ أو الجالبوب أو التبديل لأنها تستخدم في الغوص الأمر الذي سيعزز صلتها بالايقاع المسرحي) . وقد جاء استخدام المخرج لهذه المفردة في بداية المسرحية . مما أكسبها اثارة وحيوية متصلة بجميع المفردات الثابتة في المشهد . فالنوخة يمسك بالخرمية اشارة الى امتلاكه لوسيلة الانتاج . أما البحارة فيشدونه بالحبال وقد نبتت على رؤوسهم قرون والتحفظ ظهورهم بالخيش . وفي ذلك ما فيه من الاشارات المسرحية التي تختصر الوضع الاجتماعي للبحارة دون الارتفاع بأي صوت خطابي مباشر .

ولكن رغم ذلك فإن مشهد « الخزمية » لم ينفذ بدقة تساعد على تشكيله في أداء مسرحي يتناسب مع ثقل الرموز والمفردات الأخرى . فقد كان البحارة الذين يشدون الخزمية بالحبال يتحركون في مستوى لا يهبط بمعدل واضح ، يرتفع بالخرمية ، والنوخة أكثر ، ويهبط بهم أكثر أيضاً ليتجلى التشكيل الجمالي لحركة المفردات جميعها .

وهناك جانب أهم قلل من فرص الانجاء والكثافة في مفردة الخزمية أجده في أن المخرج قد استغنى عن الخزمية في سنوغرافيا العرض بعد لحظات من استخدامها . لقد أخرجها رغم أن امكانات العرض المسرحي تستدعي وجودها في التشكيل العام جنباً الى جنب مع المفردات الأخرى . خاصة اذا أدركنا بأن المسرحية تطرح فكرة عدم انقطاع

سطوة النوخذة في البحر والبر كما جاء على لسان « حمود » :

« حمود : خليتو بحر والا برّ حكمتوا البر والبحر » .

وكما أوضح بذلك الصراع المستمر بين النوخذة والبحارة . . فالفكرة اذن تستدعي ضرورة بقاء الخزمية باعتبارها أحد الرموز الدرامية التي لا تقل أهمية عن الصندوق مثلاً . وبقاؤها يمكن أن يضفي تشكيلاً أغنى لمشهد العرض المسرحي .

التيس / الفتاشة / بودرياه / المرض :

لا يمكن الفصل بين هذه المفردات الأربعة ، انها تنويعات لايقاع مطرد يخترق ثيمة المسرحية ، ويتصل بفعل النوخذة دون انقطاع . واستخدامها بهذا الشكل المطرد بفكرة واحدة ينطوي على جانبي الصورة - الجانب المسرحي الذي يكشف صورة ذلك الفعل ويمتد به . والجانب المضاد الذي يشتت مشاغل المخرج مع التنويعات الأربع ، ويُقلل من احتمالات تحوّل هذه المفردات الى رموز درامية متناغمة مع بصيص الحالة الشعرية في مفردات الصندوق ، والجلال ، والكرسي . . . الخ .

في الجانب الأول نكتشف إحدى العلاقات الفنية البارعة في هذا العرض تربط « الفتاشة » بالنوخذة من جهة ، وتربطهما معاً بـ « التيس » الضائع ثم « بودرياه » الوحش ، ثم المرض المعدي . وقد احتفظ المؤلف المخرج حمد الرميحي بما هو غطي في شخصية « الفتاشة » فجعلها جاهزة الطبع والسلوك ، حتى اننا ندرك جميع خصائصها منذ المشهد الأول الذي تخرج فيه على المسرح . ولكنه (أي المخرج) لم يعقد صلة تعاطف بينها وبين أي شخصية أخرى في العرض سوى النوخذة . بل إن « الفتاشة » لا تسعى بنفسها الى علاقتها بالنوخذة وإنما النوخذة نفسه هو الذي يسعى إلى التدبير معها .

لقد وجدت « الفتاشة » في التدبير لخرافات التيس وبودرياه والوباء وسيلة للتأثر ممن تحب وهو (بن سعدون) صاحب الدكان . أما سعي النوخذة اليها فهو الاشارة الصحيحة الى استمرار استغلال السلطة للمعتقدات بما يبرر لها وجودها وسطوتها وتحكمها في وعي العامة من الناس . وفي لا وعيهم على السواء .

إن المعتقدات في رؤية المخرج وسيلة قهر اجتماعي ، واستلاب روحي . وهذه دلالة هامة في التوظيف الواعي للماضي متمثلاً في شخصية النوخذة والمعتقدات الشعبية ، ومعنى السلطة في المجتمع التقليدي في الخليج العربي . وعلى ضوء ذلك تتبنى العلاقة المكثفة لوجود « الفتاشة » مديرة لمشهد ضياع التيس في بداية العرض . ومديرة لظهور بودرياه في وسطه . ومديرة لظهور المرض المعدي في نهايته . كما يتبنى الحس المسرحي الجيد في بناء شخصية « الفتاشة » الذي جعل منها أكثر شخصيات المسرحية نبضاً وحيوية . خاصة بعد أن تضافر معها الأداء التمثيلي المتمكن لدى سلطان . هذا الأداء الذي كشف عن حساسية تمثيلية جديرة بالانتباه ، و طاقة فنية تدعو الى مزيد من التنقيب .

أما الجانب الثاني من الصورة فنكتشف فيه احتمالات اخفاق بعض العناصر المسرحية في الأداء ، والتناغم مع أبعاد الرموز الدرامية . ذلك أن المخرج يقذف بمفردات يصلها « بالفتاشة » والنوخذة والبحارة ثم لا يلبث أن يتناساها . أو أنه يثير حولها نفس الدلالة دون أن يغوص فيها . ان الرمز في ضياع التيس سرعان ما ينطفئ حين ندرك أنه من تدبير « الفتاشة » و « النوخذة » . وكذا الأمر مع أسطورة بودرياه (الوحش الذي يثير فزع البحارة) وشائعة المرض المعدي في خاتمة المسرحية .

إن « بودرياه » لا يتحول الى رمز درامي ولا يتصعد كإيماء تعبري شعري لمفردة مسرحية أساسية اتخذت موقع العنوان في العرض ، فالكاتب/ المخرج لا يشتق حولها لغة تعبيرية وإنما يثيرها مثلما يثير فكرة « التيس الضائع » و « المرض المعدي » انها تنضاف إذن كفكرة ، أو معتقد يتسلح بها فعل النوخذة الذي يتخذ معنى السلطة . ومن ثم فإن حركتها لا تتجاوز سطح المعالجة المسرحية خاصة أن « بودرياه » باعتبارها فكرة أساسية لم تشعب بأية رموز أو مفردات مسرحية توحى بوجودها الروحي ، وفعلها المادي . . لقد ظلت طوال العرض مثاراً للذعر والتخويف دون أن تجسد في سيميولوجيا العرض وبأدوات تقع خارج لغة الكلام .

وأعتقد أن عدم التوغل المسرحي في « بودرياه » نتيجة طبيعية لانصراف الكاتب/ المخرج نحو المضمون عند هذه المفردة . فقد تمثل له بودرياه باعتباره وسيلة

تفسير لمفهوم السلطة . ثم لم يتجاوز ذلك الى خلق الصورة المسرحية التعبيرية في بودرياه . وهذا ما ينطبق على مفردتي « التيس » و « الوياء » اللتان تعززان الخطاب التفسيري المباشر للمرحلة التقليدية في حياة مجتمع الخليج العربي .

في سياق فعل التمرد :

تضعف الامكانات المسرحية المجسدة لهذا السياق في مسرحية « بودرياه » لدرجة تثير الانتباه والحيرة أيضاً حول مدى جوهرية هذا الفعل أو عرضيته . لقد أشبعت شخصية النوخذة بالرموز والمفردات كما رأينا ، وتكاد جميع العناصر المهمة في المسرحية أن تنصرف نحو تصوير فعل النوخذة في اطاره النمطي العام ، لدرجة أصبحت أهم الشخصيات وهي « الفتاشة » امتداداً طبيعياً للنوخذة كما رأينا . وفي مقابل ذلك تخفت اللمعات المسرحية الموجهة نحو تصوير شخصية « صالح السعد » البحار المتمرد . بل إن المفردات التي ستعين على هذا التصوير ستكون عرضة للقلق ، وعدم الدقة في التنفيذ والايحاء كما سيتضح لنا ذلك .

البحار المتمرد :

البحار المتمرد هو « صالح السعد » الذي يضعه الكاتب / المخرج مقابلاً للنوخذة في نمطية ودلالته الاجتماعية والمسرحية . وفي تجسيده للصراع المستمد من الاتصال بحياة الماضي (البحر والغوص) . وهذا يعني أن المسرحية لا تحرك شخصية هذا البحار إلا في اطار الصراع الاجتماعي الذي دأبت عليه المسرحيات السابقة . فهي اذن شخصية لا تختلف قيمتها بهذا المعنى عن قيمة النوخذة . ولذا يبرز السؤال حولها أو حول إمكانات العثور على قيمة فنية ترتقي بالجانب المسرحي فيها . كما حدث مع شخصية النوخذة ومفرداتها المستبصرة من طبيعتها - (الصندوق ، الكرسي ... الخ) .

إن ما يعيننا في تحديد تلك الامكانات هو البحث عن المفردات التي يستدعيها وجود هذه الشخصية ، وأول هذه المفردات نجدها في البعد الاسطوري لشخصية « صالح السعد » . فالكاتب / المخرج يقيم صلة وصل بين هذه الشخصية وأوديب

البطل العائد الى مدينته لينقذها من الوباء ، ومن الوحش الذي يتهددها . وينبغي عدم التقليل من شأن هذه الصلة لأنها تتمثل في خصائص مشتركة بين أوديب والبحار ، نحدددها فيما يلي :

— العودة بعد غياب طويل يشبه غياب الموت .

— ظهور الوحش / بودرياه .

— الوباء / المرض المعدي . فقد كان الوباء وسيلة لاتهام أوديب ولاتهام البحار .

— عقلانية أوديب / البحار . انها العنصر المستمد من مسرحية سوفوكليس بوجه خاص . يكون حمد الرميحي من خلاله شخصيته الجديدة في مواجهة التخلف والفقر الاجتماعي .

— ديمقراطية أوديب / البحار . العنصر الآخر المستمد من مسرحية سوفوكليس والذي يكون الرميحي بواسطته موقف البحار من النوخذة فقد عاد هذا البحار ليضع أسساً ومبادئ جديدة في تقسيم العمل والثروة بالعدل والمساواة بين جميع العاملين في البحر .

إن هذه الصلة تسبغ على شخصية « صالح السعد » وجوداً متصلاً بالارث الاسطوري ، بل إنها تسهم حقاً في كسر بعض الجوانب النمطية ، ولكن رغم ذلك فإن الامكانيات التعبيرية المصاحبة لوجود هذه الشخصية فقيرة جداً ، وقلقة . نجدها في عدم تمكن الحوار من تجاوز الواقع أو تسجيل المشاعر العامة المتسمة بالتبرم . وغيرها في عدم شعورنا بخصوصية المعاناة المأساوية لدى « صالح السعد » . فهو يدرك سبب حزن قريته وشقاؤها كما يدركه « حمود » و « الساكت » وغيرها . ان مدركات البحار « صالح السعد » لا تتوغل في حياته الفردية بصورة تجعله يرفد من الجوانب المأساوية في شخصية أوديب سوفوكليس .

وإذن فإن مفردة البعد الأسطوري مفردة غير مدروسة رغم أهميتها إنها لم تتجاوز خلق العلاقة الشكلية بين أوديب والبحار ، وهي بذلك قد تسهم في تعميق جوانب من مضمون التمرد لكنها لا تثري شخصية البحار بالعناصر المسرحية . ويمكن ملاحظة أن

المفردات المسرحية الجانبية المتصلة بذلك البعد قليلة جداً ، ولا يتجاوز أثرها فكرة التذكير بموقع المشابهة بين حالة « أوديب » وحالة « صالح السعد » . ومن ذلك - مثلاً - المشاعل التي حملها النوخذة والبحارة مندفعين نحو البحار صالح يطلبون منه الخروج من القرية أو اقتلاع سبب الوباء المتمثل فيه . . هذه المشاعل تعبر عن رغبة في احداث توازن بين مفردات النوخذة ومفردات البحار المتمرد ، كما أنها تدفع الى مزيد من الانتظام في الايقاع المسرحي ولكنها مع ذلك المفردة الوحيدة التي لم يتبعها المخرج بما يحقق رغبة التوازن .

الزوجة والبحارة :

تتحرك هذه المفردة كتلة واحدة ، وتتلقى ردود الفعل من النوخذة أو من البحار المتمرد « صالح السعد » . ويشكلها حمد الرميحي في اطار المضمون باعتبارها عنصراً مكملًا لما هو نمطي في حياة البحر والغوص . وليس هذا بجديد في معالجة هذه الحياة فقد دأب المسرحيون في الخليج على أن يكملوا صيغة الماضي بنماذج بشرية رثة الهيئـة ، مشوّهة . وغالباً ما نجد المرأة في هذه الصيغة أكثر ضحايا الاستغلال الاجتماعي انها تفقد زوجها وتعرض للجنون ، أو للضياع . أو للثأر الميلودرامي الفاجع .

وفي مسرحية « بودرياه » نجد نماذج من هذا القليل كما هو في الزوجة التي أذلت ، وفقدت عقلها ، وسفرت عن شعرها ثأراً لفقد زوجها ، وكما هو في الشخصيات الأخرى كـ « بوسالم » و « زيود » . وكما هو في بعث صورة الخوف والجوع والقهر التي نعتبرها من المتطلبات النمطية في معالجة حياة البحر والغوص .

كل ذلك إنما يعمل على قعود شخصيات المسرحية وجمود حركتها ودورانها في حركة تفاصيل الماضي باعتباره قطعة من الحياة . هذه التفاصيل التي خلقت رتابة في ايقاع الحركة لكتلة البحارة ، وتواتراً ملحوظاً في التنقل بين شاهدها ومواقفها كمشهد المقهى الذي يتكرر أكثر من خمس مرات ويتكرر معها الحوار وربما الحركات أيضاً . وكذا مشهد النوخذة على الكرسي وجلوس البحارة حوله . ومشهد الدكان . . كل هذه لحظات تتكرر فيدمج المخرج تكرارها في الايقاع أحياناً ولا يدججه في أحيان أخرى .

إن توظيف ردود الفعل للاضطهاد لدى البحارة والزوجة أمر طبيعي يقتضيه وجود شخصية النوخذة . وهذه مسألة نتوقعها . ولكن ما يبعث الشعور بالخيبة عند مفردة كتلة البحارة هو النقص المسرحي في تجسيد ردود الفعل . حيث لا يكفي أداء الممثلين الذي يغلب عليه الانفعال الخارجي . وكان لابد من ابتكار وسائل ورموز مجسدة لذلك الانفعال . خاصة حين نتخيل امكانات التخلي عن الكتل المبعثرة على المسرح والمعوقة لحركة كتلة البحارة ، ولتوتر جساميتهم التمثيلية . إن مشهد المقهى مثلاً يمكن أن يكون أكبر مكانياً بينما يمكن مواراة بعض التفاصيل الميتة مثل : « الدعون » و « البئر أو العين » واستعادتها حين الحاجة الى الإشارة إليها .

وأكثر ما دفع اليه انصراف المخرج الى مفردة البحارة والزوجة هو المبالغة في التعبير عن ردود الفعل كما هو في تصوير جنون الزوجة وصراخها الشديد . وكما هو في المشهد الدموي لموتة « الساكت » . ومشهد الزواج القهري لدانة . ولابد من الإشارة هنا الى تنبه المخرج للتوتر الميلودرامي في مثل هذه المشاهد فقد حاول كسرها أحياناً كما فعل حين ادخل الغناء (العرضة) على مشهد الزواج . ورغم أن الغناء كان خاطفاً ، سريعاً إلا أنه خفف من حدة التوتر وشدته .

وأياً ما كان الأمر فإن هناك مشاهد غمطية كثيرة اكتسبت حركة كتلة البحارة والزوجة منها ما له صلة بموضوع الاضطهاد والسخرية ومنها ما له صلة بمحدودية الخيال في العرض ، ومنها ما له صلة بتأثير الأعمال المسرحية السابقة . ولكن رغم ذلك فإن هناك مشاهد بخلاف مشاهد توزيع الحصص والمقهى والدكان تم تحريكها بتلقائية معقولة وهي المشاهد التي خرجت من نطاق زاوية المقهى أو كرسي النوخذة مثل مشهد « زيود » و « راشد السبع » حين يمثلان ما حدث لهما مع « بودرياه » في حركة مشوبة بمبالغة مقصودة ، يخطط لها المخرج من أجل الايجاء بفكرة المؤامرة المدبرة في خرافة بودرياه . ويؤكد هذا التخطيط خفوت امكانات الرمز الدرامي في « بودرياه » لأنه يعمل على الافشاء بالعناصر المعنوية التي يتلبس بها الوحش .

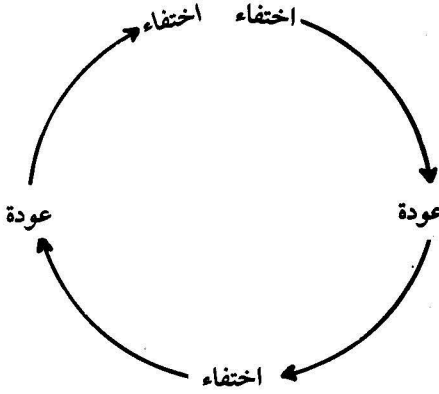
انني أعتقد أن أكثر ما ساعد على ضبط حركة البحارة والزوجة رغم احتشاد المكان

بالتفاصيل هو تحريكهم باعتبارهم كتلة مسرحية واحدة ، إنهم نادراً ما ينتشرون على المسرح ، يجلسون معاً . وينهضون معاً ، ويهمسون معاً . ويدون خوفهم وفرحهم معاً . ويواجهون ويُستغلون معاً ، إن عدوهم واحد . ومخلصهم واحد ومن الضروري . والحال هذه - أن يتحركوا كتلة واحدة .

ويمكن أن أرد ضعف العناصر المسرحية في حركة هذه الكتلة الى عناية حمد الرميحي بوضعها في اطار حركة التفاصيل الواقعية رغم أن عرضه المسرحي ينبىء بامكانات كبيرة للتحرر من تلك التفاصيل كما رأينا في المفردات السابقة وكما نرى ذلك أيضاً في اظهارة زوجة السعد و « الفتاشة » دون « برقع » أو « نقاب » أو « غشوة » . وكان من الممكن أن نُعيب ذلك على المخرج لو كنا نبحت في العرض عن الواقع كما هو . ولكننا نؤكد انتفاء الجوانب النابضة في هذا العرض الى الواقع الفني الذي يستقل بشروطه الخاصة . ولذا فإن أي مخرج يعترف بذلك ويدرك اسرار ايجاءات الوجه لا يمكن له أن يظهر شخصية واقعية في مواجهة الاضطهاد محجة أو محظورة من الافضاء باشارات الوجه والعيون .

وعلى هذا النحو تتضح لنا المشكلة / المفارقة في عرض بودرياه بالمفردات ذات الصلة بايقاع الحياة (السعد - البحارة - الزوجة) تتسم حركتها بجمود وتحيط بها قيود الواقع رغم توجيهها بالحركة ودفعها بالحوار . وفي مقابل ذلك نجد أن مفردات ايقاع العرض المسرحي الخالص كالصندوق مثلاً لم تتصل بقيد الواقع (لأن الشخصيات لم تتلمسها في حياتها) والسبب وراء ذلك أن المخرج جردّها وحولها الى عنصر ايقاعي خالص عندما علقها على المسرح . وكأن وجه المفارقة هنا أن قيود ايقاع الحياة الرتيب وضع في قلب حركة ايقاع العرض بما هو عليه من جماليات درامية ، وتشكيلات مفتوحة .

ولم يتعرض الايقاع المسرحي للخلل بمثل ما تعرّض له من التضارب مع ايقاع حياة البطل (صالح السعد) ذلك أن هذه الحياة ارتبطت بحركة دائرية لا مبرر لها من الوجهة المسرحية / الفكرية نجدها في اختفاء البطل ثم عودته ، ثم اختفائه ، ثم عودته ، ثم اختفائه .



ولا تتركز هذه الحركة على أية ذرائع منطقية حتى مع افتراض سيطرة الوهم الشديد في خرافة بودرياه . كما لا تتركز على البعد الاسطوري الذي يربط البطل بـ أوديب ، وبودرياه بالوحش . ولذا ينحسر العرض المسرحي من الافضاء بأية مفردة مسرحية. تعمق جانباً تعبيرياً أو تشكيمياً لتلك الحركة الدائرية .

وتقف تلك الدائرة وراء مشكلة أساسية في العرض نجدها في تكرار بعض المفردات في الحوار والمشاهد والدعوات التحريضية المتوترة وإذا كان بعض هذا التكرار يساهم في تنظيم الايقاع فإنه يشوّه فيه أحياناً كما هو في تكرار مفردة « الموال » سبع مرات .

الموال :

يتكرر استخدام الموال بتأثير حركة الدائرة ولكن لا يعني ذلك التقليل من أهميته المسرحية . ففي الموال طاقة تعبيرية عميقة لم توظف بعد على المسرح ، ومن بين المشاهد التي ظهر فيها « النهار » نجد ثلاث مرات جاء استخدام الموال فيها متناغماً مع المفردات الأخرى مساهماً في ايقاع العرض بقوة تعبيرية مؤثرة . وفيما عدا ذلك كان يأتي بدوافع غير مبررة سوى ارتباطه الميكانيكي بحركة الدائرة . أو استمراء الايقاع الميلودرامي في غياب البطل الذي يسيطر على عدة مشاهد من العرض .

وهناك أهمية خاصة لأن أشير الى الدور المتقن الذي قام به « عمر بوصقر » في أداء المواويل . فقد تمثلت في صوته حساسية مسرحية دقيقة تؤدي وظيفتها المسرحية بفعالية . وقد وجدت أن مؤثر الضوء القوي لـ « السبوت » قد قلل من تعبيرية ضوء « الفنر » الذي يتقدم النهام ، وكأنه المعادل الموضوعي للموال . . الموال الذي يشعل حياة النهام بالمستقبل .

مفردة ثبات المفردة :

يتحول السكون الى حركة فوق المسرح ، وتصبح المفردة الثابتة مفردة مسرحية خالصة حين يتم بالفعل تجريد ايقاع الحياة في ايقاع العرض كما حدث في هذه المسرحية . فهناك عناصر ورموز في « بودرياه » اكتسبت قيمة مسرحية قوية من استمرار ثباتها على المسرح دون تغير . كالصندوق والقلعة ، والحبال ، والمقهى ، والاضاءة الموجهة الى ثلاثة مواقع : الدكان والصندوق ، وعمود واجهة المقهى الذي علقت به أباريق الشاي .

إن ثبات هذه العناصر لم يكن يعني سوى حركتها الدائبة في ايقاع الحياة ، وعملها المستمر الذي لا ينقطع . أما توزيع الاضاءة على المواقع الثلاثة فينطوي على استمرار حضور الرموز الثلاثة في الحياة . بل إن الاستغناء عن واحدة منها مثل « الخزمية » يحدث نقصاً واضحاً في الايقاع المنظم للعرض كما أشرت لذلك من قبل .

خلاصة :

نستطيع أن نجمل نتيجة هذه الوقفة مع مفردات العرض المسرحي لـ « بودرياه » في أن الماضي المنظور له باعتباره قطعة من الحياة لا يستطيع أن يكون مادة مسرحية خالصة دون تجريد مسرحي متخيل رغم كل ما فيه من دلالات الاشارة الى معاني الاستغلال الاجتماعي والصراع ونحو ذلك .

لابد أن تتميز حياة الماضي بعنصر مسرحي مؤسس لعالم العرض المسرحي ، وهذا يعني أن أي تجربة تغامر بتلك النظرية للماضي لابد أن تقع في واحد من

مصيرين : إما الخطابية والميلودرامية والتسجيلية الفجة ، وإما الصيغة المنطوية على
المفارقة بين ايقاع الحياة الجامد المقيّد . وبين ايقاع العرض المتفتح المتحرك بالرموز
والمفردات النابضة بالحياة . وهو ما حدث في عرض مسرحية « بودرياه » .

وقد كان التحليل السابق للمفردات المسرحية يكشف لنا تلك المفارقة ويفسرهما
لأنه يجليّ حركة المفردات المسرحية الصغيرة في بنوغرافيا العرض جنباً الى جنب مع قيود
أداء التمثيل والتفاصيل ومبالغات المشاهد أو افتعالها ، فضلاً عن تكرارها داخل
العرض ، أو عند مقارنتها بمشاهد شبيهة في أعمال مسرحية أخرى في قطر والبحرين .
وبخلاف ذلك كله فإن العرض المسرحي يعتبر أفضل عروض المهرجان المسرحي الأول
إخراجاً . إنه صيغة مسرحية متطورة ، ومثيرة للمتعة تتجاوز كثيراً النص المكتوب ،
وتثبت شخصية المخرج قبل أن تثبت شخصية المؤلف ، خاصة اذا أدركنا أن حمد
الريمحي تجاوز ضعف الحوار الموجود في النص المكتوب بما عدّله ، وأضاف اليه ، وبما
منحه للممثلين من فرص التعبير التلقائي والاداء المنظم في كثير من الأحيان .

ARCHIVE
<http://Archivebeta.Sakhrit.com>



تعليق
على عرض
مسرحية
«
الظن
الكوليت

د. علي شلش

ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

ظهرت مسرحية «الظن» لأول مرة على المسرح في نيويورك عام ١٩٦٨ وكان آرثر ميللر قد فرغ لتوه من كتابتها. ومع ذلك لا تعد هذه المسرحية من أفضل أعماله أو أجودها من الناحية الفنية، لأنها ضمت بعض الثروة الزائدة، وتضمنت بعض المواقف المطولة أكثر من اللازم. ومع ذلك أيضا تعد «الظن» من أطوع مسرحيات ميللر للإعداد والتصرف والاقتباس. فهي - من بعض النواحي - قطعة إيسنية جميلة، وبقية من بقايا هنريك أبسن في صاحبها، ولا سيما في مسرحياته الأولى. فميللر - كما نعرف - تلميذ لإبسن، ونبته متطورة من نباتاته. وقد بلغ تأثره به حد الاقتباس المباشر منه، حين أعد مسرحيته «عدو الشعب» في بداية حياته، ونسج على منوالها دون تغيير

كبير. كما ان مسرحية «الثلث» يمكن أن تعد - من بعض النواحي الأخرى - مسرحية غرفة إذا صح التعبير. فهي محدودة المكان والزمان، قليلة الشخصيات (أربع لا غير)، سداها حدث غير متفرع ولحمتها حوار متصل، وموضوعها إنساني عام يتركز حول شقيقتين (شرطي وجراح) يلتقيان، بعد خصام طويل، لتصفية شركة أبيهما، ويظنان أن الزمن واللامبالاة قد شفيا جروح الماضي وخياناته، ولكن اللقاء ينكأ الجروح كلها، فيفترقان متخاصمين من جديد، ويفوز بالتركة تاجر الأثاث العجوز الذي لا يملك إلا أن يضحك بغير انقطاع على ما شاهد وسمع من مآسي الحياة. فالمعنى الذي أراده ميللر هو أن الحياة لا تسع الوفاق بين نوعين معينين من البشر حتى لو كانا شقيقتين : رجل النظام والواجب (الشرطي) ورجل الإبداع والطموح (الجراح). فكل منهما يرفض فكرة احتياج الحياة لوجودهما معا. ولكن هذا المعنى الكامن في صلب المسرحية تغذيه بعض المعاني الأخرى الأقرب إلى الروافد، وأهمها أن الإنسان مسؤول عن تصرفاته أمام نفسه وأمام الغير، وأن المجتمع الاستهلاكي الذي نعيش فيه اليوم يدفعنا إلى الاستغناء عن كل شيء، بما في ذلك القيم، ويجعلنا في حالة «تبضع» مستمر، وأن الثلث الذي ندفعه مقابل الوفاق أغلى من الثلث الذي نتلقاه مقابل الخصام.

ومع أن مسرحية «الثلث» هذه ترجمت إلى العربية مرتين. في مصر ثم في الكويت. ومع أنها أيضا قدمت على مسارح عديدة في الغرب والشرق على السواء، فلم يتح لها الظهور على نحو جدي في بلادنا، حتى جاء عبدالعزيز السريع فتحمس لها، وأعدّها للمسرح أخيرا. والسريع من خيرة كتاب المسرح العربي المعاصر. وكان انقطاعه عن الكتابة المسرحية مدعاة للتساؤل. ولكن عودته إلى هذا الميدان المتلهف على المواهب الجادة جاءت على يد نص قريب إلى مجاله واهتمامه، يجمع بين إيسن وميللر في عمل مُعَرَّبٍ بالإعداد والاقتراس، تماما مثلما أغرى نص إيسن القديم (عدو الشعب) ميللر نفسه من قبل فخلقه خلقاً جديداً. وهذا ما فعله السريع في «الثلث»، مع فارق واحد هو أنه كان أكثر أمانة مع نص ميللر من ميللر نفسه مع نص إيسن. فهذه المحاولة في التعريب أو «التكويت»، إن شئنا الدقة، لم تتجاوز النص الأصلي في

أصلها المخطوط، وإن كانت تجاوزه بعد ذلك على يد المخرج الذي اختصر فصلي المسرحية وأدججهما في فصل واحد.

لست من أنصار الإعداد والاقتباس إلا عند الضرورة. ولست أنصح بهما. بل أحذر من التماهي فيهما، ولا سيما إذا اشتغل بهما المهووبون من مؤلفينا، لأن في ذلك تبديداً لطاقتهم وإسرافاً في استهلاكهم. ولكني أرحب بالاعداد والاقتباس في حالة عبدالعزیز السريع على وجه التخصيص، وأرجو أن يكون عمله هذا مقدمة أو استفزازاً لنقطة انطلاق أخرى في مرحلة جديدة من مراحل الفنية والكتابية، مثلما حدث مع ميللر حين أعد واقتبس مسرحية آبنس السابقة.

والآن : ماذا فعل المخرج فؤاد الشطي في «الثن»؟

لم يخسر كثيراً بدمج فصلي المسرحية في فصل واحد مختصر كما أشرنا. فالنص الأصلي فيه شيء من الثثرة وشيء آخر من التطويل كما أشرنا أيضاً. ولأن هذا النص واقعي فقد احترم المخرج هذه الواقعية، وأقام تفسيره وأدواته عليها بوجه عام، مع المحافظة على ما يحتوي عليه النص من شاعرية، ووفق في اختيار طاقم الممثلين الأربعة الذين قاموا بأدوار النص، باستثناء دور الشرطي الذي قام به كنعان حمد، وهو ممثل موهوب بلاشك، سبق أن شاهدت أداءه في دور حنظلة في مسرحية «رحلة حنظلة» ببغداد، منذ أعوام، فأعجبني الأداء ومقدرة صاحبه على الحركة الطبيعية واللفتات الذكية. ولكني شعرت به في دور الشرطي هنا خارج الشخصية، إما لأنه لا يعانيتها وإما أنه يهاها. وفي كلتا الحالتين يفتقد الممثل حضوره على الخشبة، فضلاً عن أنه لا يصلح بحضوره الطبيعي لأداء هذا الدور أصلاً. وربما يصلح له ممثل أطول قامه وأكثر شدة.

وباستثناء دور الشرطي - وهو دور أساسي - وفق المخرج في اختيار الممثلين الثلاثة الباقين، وهم بترتيب إجادتهم : ابراهيم الصلال وسعاد حسين وجاسم النبهان. ولابد أن نشير هنا إلى الصلال بوجه خاص، فهو طاقة فنية مدهشة تتميز بالحضور العريض. وقد أدى دوره ببراعة فائقة، وعبر عما أراده ميللر بهذه الشخصية



السَّاحِطِي



السَّارِيح

حين قال عنها في سيرته الذاتية (بعنوان «حياة») إنها تمثل رجلاً مسناً تطل منه روح طفل . وهكذا كان الصلال!

وفق المخرج أيضاً في اختيار الديكور المسرحية وإضاءتها، وإن كان الديكور لم يلعب الدور المنتظر منه كأرضية للحدث وحركة الشخصيات، وكبطانة للعلاقات واللفتات . وقد نجح مصمم الديكور في مهمته، وجعل الديكور يربض على خشبة المسرح مثلما تربض قلعة قديمة، ولكن المخرج لم ينتفع بهذه القلعة، فظلت - معظم الوقت - مهجورة لاروح فيها، في حين أنه كان من الممكن أن تتحرك بحيوية علاقة الممثلين معها، وأن يشتبك الممثلون في علاقة دائمة مع قطع الأثاث وأدواته الحية المغربية العديدة . ومن الطريف أن نذكر هنا واقعة رواها ميللر في سيرته الذاتية . فقد سأله مصمم الديكور الروسي الأصل عند عرض المسرحية لأول مرة عن تفاصيل عديدة حول تركة الأب وقطع الأثاث حتى يكسب الديكور واقعية صلبة . وقادت هذه التفاصيل ميللر إلى مائدة طعام كان أبواه يستخدمانها في العشرينات، ولكن أمه استغنت عنها بعد ذلك حين اضطرتها الشيخوخة إلى السكن في شقة صغيرة، وإهداء

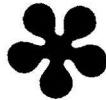
مائدة الطعام القديمة الى عمته الشابة التي صارت في السبعين عام ١٩٦٨ . وعندما سمع مصمم الديكور بهذه المائدة وذكريات ميللر عنها - حين كان صبيا صغيرا - أصر على مشاهدتها، فذهب مع ميللر إلى عمته . وحين رأى المائدة الخشبية القديمة ثمنى أن يستعين بها، إمعانا في الواقعية، فعرض ميللر الفكرة على عمته التي رحبت بها حتى تتخلص من المائدة . وانتهى الأمر بمائدة الذكريات هذه إلى خشبة المسرح في برودواي، مع بناء علاقة بينها وبين الممثلين بالطبع !

وفي الوقت الذي وفق فيه المخرج في اختيار الإضاءة الكافية لم يحالفه التوفيق في اختيار الموسيقى، ولا سيما ألحان البداية . فلم تلعب الموسيقى، ولا الأغاني، الدور الدرامي المنشود منها في تصوير العواطف وتبطين الحركة، وظلتا غنائيتين منفصلتين عما يدور على الخشبة من أحداث وحوار حتى النهاية .

ومع هذا كله يظل عرض مسرحية «الثلث» ممتعا، غنيا بالطاقات والإمكانات، ابتداء من الكلمة إلى الحركة والصوت، مبشرا بعودة مُعيدة إلى أرضه . وبهذا يصبح - في رأيي - من أفضل العروض التي قدمها المهرجان، إن لم يكن أفضلها على الإطلاق .

ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>



ندوة الجمهور والمسرح

«التقرير الختامي والتوصيات»

في اطار المهرجان المسرحي الأول لمجلس التعاون لدول الخليج العربية ، أقامت
وزارة الاعلام ندوة بعنوان «الجمهور والمسرح» ، وقد تشكلت لجنة منظمة لهذه الندوة
برئاسة الأستاذ عبدالعزيز السريع ، وعضوية كل من :

د. سليمان الشطي ، د. حسن يعقوب العلي ، السيد سليمان الخليفة ، د.
محمد مبارك بلال ، السيد تحسين ابراهيم بدير ، مقررًا .

وقد عقدت هذه اللجنة مجموعة من الجلسات انتهت إلى اختيار رؤوس
الموضوعات واختارت الباحثين والمعقبين . وتم عقد ندوة «الجمهور والمسرح» في
الكويت خلال الفترة من ٩ - ١١ شعبان ١٤٠٨ هـ الموافق ٢٧ - ٢٩ مارس ١٩٨٨ م .
وحضرها عدد من الكتاب والمخرجين والنقاد والممثلين ورجال المسرح من شتى أنحاء
الوطن العربي .

وقد ناقشت الندوة في مستهل عملها الدور الذي تلعبه وسائل الاتصال الحديثة وخاصة الاذاعة والتلفزيون - وما تطور عنها من أجهزة لعرض الأشرطة السمعية والبصرية - من دور خطير في حياتنا وصلة ذلك بالمرح وتأثير الاذاعة والتلفزيون في اقبال المشاهدين عليه ، وناقشت المسرح العربي في الماضي والحاضر والعودة إلى التراث في المسرح .

كما أبرزت المناقشات حول النقد المسرحي وأثره على الجمهور المسرحي أهمية وجود ناقد مسرحي مؤثر ومتخصص في البلاد العربية ومدى تأثير مثل هذا الناقد على المجتمع بكامله حيث يسهم في تأسيس ثقافة فنية منفتحة وأصيلة تبني على الإيمان بالذاتية الثقافية للأمة وتراثها الثقافي وتهدف إلى خدمة المجتمع وتعزيز القيم المؤدية إلى حماية كرامة الإنسان .

وناقشت الندوة موضوع طبيعة المتفرج العربي مؤكدة على ضرورة أن يوجه الاهتمام وكذلك الدراسات إلى موضوع الجمهور ومطالبه النفسية والثقافية، والأسباب التي تؤدي إلى ابتعاده عن المسرح .

لقد اتسمت مناقشات الندوة على مدار أيامها الثلاثة بالجدية ومحاولة النهوض بالمسرح العربي ودراسة المشكلات التي تواجهه، وكانت هناك مناقشات ومداخلات مفيدة ومنظمة .

وقامت الندوة بتسمية لجنة لصياغة التقرير الختامي مكونة من :

- د. ابراهيم عبدالله غلوم
- الأستاذ سامي عبد الحميد
- د. سليمان الشطي
- د. غسان المالح
- د. محمد حسن عبدالله
- د. نهاد صليحة .

ولتحقيق الأهداف المتوخاة من هذه الندوة، وانطلاقاً مما برز من توجهات خلال المناقشات توصي الندوة بما يلي :-

● أولاً : تؤكد الندوة من خلال أبحاثها ومناقشاتها على أن موقف الجمهور من المسرح مرهون بالمشروع الثقافي العام في المجتمع العربي ، فالذوق العام للجمهور لن ينمو ويتجدد ويتواصر بالمسرح والفن إلا من خلال الاعتبار التالية :

١ - توفير الجو الديمقراطي اللائم لدراسة احتياجات الجمهور ومعرفة أسباب عزله عن الثقافة أيا كانت مصادرها في التقاليد أو القوانين أو السياسة الخ .

٢ - التخطيط للثقافة ، ودراسة الاحتياجات الفكرية للجمهور ، والتخطيط للبرامج المسرحية ، وللتوجهات الفكرية المرتبطة بها سواء داخل المؤسسة المسرحية أو الجهاز الثقافي الرسمي العام .

٣ - تنمية ذوق الجمهور بتوفير الخدمات الثقافية المختلفة ، صالات العرض واقامة المنتقيات والمهرجانات والمختبرات المسرحية وحلقات البحث ، والمعارض ، وبناء المرافق الفنية ونشر الثقافة المسرحية والفنية الخ .

٤ - الاهتمام بالمسرح المدرسي ، والمسرح الجامعي وتطوير الخدمات والامكانيات المكرسة لهما بما يمنحهما الحرية والمزيد من التقدم ، ومواكبة المستجدات المسرحية بعيداً عن قيود الدراسة الجامدة .

٥ - الاهتمام بتطوير تجربة مسرح الطفل في اطار المشروع الثقافي لتنمية المجتمع العربي واقامة عروض تحقق اندماجاً كلياً بين الأطفال وعالم المسرح تدفعهم إلى الائتلاف به وتعشق أسراراًه .

٦ - الاهتمام بجهاز التلفزيون وتوظيف امكانياته في تطوير ذوق الجمهور المسرحي وذلك بتسجيل المسرحيات الجادة واذاعتها أو بتقديم برامج مسرحية متنوعة وجادة تستهدف توعية الجمهور بما هو جيد وهابط .

٧ - اعادة دروس الهوايات الفنية (الموسيقى والتمثيل والفنون التشكيلية) في مناهج الدراسة في كل المراحل الدراسية . على أن تكون مواد أساسية موجهة بالمبادئ

العامة لأسس الفن الموجهة نحو تربية الذوق الفني والاحساس بالجمال .

٨ - اضافة شعبة جديدة هي شعبة الفنون جنبا إلى جنب مع شعب العلوم والرياضة والآداب في الثانوية العامة بحيث يكون الدخول بها متطلبا للالتحاق بالمعاهد الفنية .

● ثانياً : تؤكد الندوة ضرورة البدء بدراسة توجهات الجمهور العربي على المستوى المحلي والقومي ، ويتم ذلك في المستويات التالية :

١ - قيام مراكز البحث في مختلف جهات الاختصاص بدراسة مستمرة لاحتياجات الجمهور ومعرفة توجهاته الفكرية / العقلية والوجدانية وذوقه الجمالي .

٢ - أن تخصص المراكز والمعاهد والكلية المعنية بالمرح اهتماما خاصا بدراسة التوجهات العامة والدقيقة للجمهور المسرحي لوضعها بين أيدي المسرحيين من أجل تعميق حساسيتهم بالجمهور .

٣ - التأكيد على ضرورة أن تتوجه الدراسات نحو دور المسرح في البنى الاجتماعية ، والتخطيط الواعي لخلق علاقة حيّة بين المسرح والمجتمع تستهدف بناء الإنسان وتلبية حاجاته الفكرية .

٤ - ضرورة توجه التجارب الطليعية نحو دراسة العلاقة بينها وبين الجمهور غير أجواتها الفنية وتركيباتها المسرحية ذات الطبيعة الخاصة التي قد تخلق وحدة متصلة بين الجمهور والعرض المسرحي .

٥ - ضرورة الاهتمام ببعث العناصر المسرحية الحية في المكان والزمان والتراث والتكنولوجيا وتقنيات التلفزيون والفيديو ونحوها من أجل توظيفها في خلق علاقة جديدة مع الجمهور .

٦ - اجراء بحوث عقلية ونظرية وتجريبية هدفها التعرف على ذوق المشاهد العربي ، وماذا يريد أن يشاهد ؟ واتخاذ نتائج هذه البحوث منطلقا للتجديد المسرحي .

● ثالثاً :

١١ - ضرورة المواجهة الصريحة للكتابات الصحفية المسطحة المدعية نقدها للمسرح

- بدوافع شخصية غير موضوعية خارجة عن طبيعة العمل المسرحي .
- ٢ - التأكيد على دور الكليات والمعاهد الفنية في القيام بمسئوليتها في تخريج أجيال تمارس النقد باعتباره نشاطاً عقلياً يقتضي منها عمقاً في الثقافة ، ووعياً بالمصطلح النقدي والمناهج النقدية ومتابعة متصلة بكل جديدات المسرح والفن .
- ٣ - ضرورة انشاء مجلة مسرحية عربية متخصصة في المسرح تتولاها احدى المؤسسات المسرحية التعليمية العربية بمساعدة المراكز القطرية بمختلف البلاد العربية ذات العلاقة بموضوع المسرح . على أن تكون المجلة بلغة علمية لا تسيطر عليها الأكاديمية الجامدة .
- وتوصي الندوة بأهمية تشكيل لجنة من أجل متابعة اقتراح انشاء المجلة على المعاهد والمراكز والمؤسسات الرسمية والخاصة ، ومنها المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم .
- ٤ - دعوة الصحف والمجلات إلى ضرورة تعميق اهتمامها بالمسرح ، وذلك بتخصيص صفحات أو ملازم ثابتة لقضايا المسرح وفنونه بدلاً من أن يظل الاهتمام بذلك هامشياً في الصفحات الثقافية .
- ٥ - ضرورة إنشاء روابط أو جمعيات للنقاد المسرحيين على المستوى القطري تمهيداً لإنشاء اتحاد للنقاد المسرحيين العرب على المستوى القومي
- ٦ - حث مزيد من الدول العربية إلى الانضمام إلى الهيئة الدولية للمسرح (I.T.I) وإنشاء مراكز وطنية فاعلة .
- رابعاً : أصدرت الندوة بياناً سياسياً بشأن القضايا العربية الراهنة ومنها الثورة في الأراضي العربية في فلسطين المحتلة ، والحرب العراقية الإيرانية ، والاعتداءات الصهيونية على الأراضي اللبنانية (مرفق البيان) .

البيان السياسي

في ختام أعمال المهرجان المسرحي الأول لمجلس التعاون لدول الخليج العربية ، الذي انعقد ما بين ٢٦ آذار (مارس) إلى الثاني من نيسان (أبريل) ١٩٨٨ ، يوجه

المهرجان تحية إكبار وتقدير للثورة المستمرة في الأراضي العربية في فلسطين المحتلة ،
ويدين أشكال القمع الذي تمارسه السلطات الصهيونية على الشعب العربي
الفلسطيني ، كما يناشد جميع الهيئات والمؤسسات المسرحية في الوطن العربي والعالم إلى
مؤازرة هذه الثورة وكشف الجرائم العنصرية الصهيونية .

وينظر المهرجان بقلق شديد إلى الاحتمالات الخطيرة التي يتضمنها استمرار
الحرب العراقية الايرانية ، كما يقدر موقف العراق من خلال قبوله مبادرات السلام
المقترحة لإنهاء هذه الحرب ، ويدعو جميع الأطراف القادرة إلى السعي الجدي وصولاً إلى
حل سلمي لهذه الحرب ، تحقن الدماء المهدورة ، وتوفر الامكانيات لصالح شعوب
المنطقة العربية .

ويدين المهرجان الاعتداءات الصهيونية المتكررة على الشعب العربي في لبنان ،
داعياً إلى المحافظة على وحدة هذا البلد العربي إنساناً وأرضاً .

المشاركون في الندوة الفكرية

المسرح والجمهور

